ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

12

Поздравляем с 80-летием
ЮТКЕВИЧА СЕРГЕЯ ИОСИФОВИЧА, режиссера, драматурга, искусствоведа,
Героя Социалистического Труда, народного артиста СССР,
лауреата Государственных премий СССР

Искусство КИНО

12
1984

СОДЕРЖАНИЕ

3
Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма
Речь товарища К. У. ЧЕРНЕНКО на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР

12
Выступление Л. А. КУЛИДЖАНОВА на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР

Современность и экран

15
Е. ВОЙТОВИЧ — Кино и зритель: проблемы, поиски решений

Кинематограф 80-х. Дневник
Разборы и размышления

23
Г. МАСЛОВСКИЙ — Открыть Толстого

37
КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ — На перекличке

45
НИНА ИГНАТЬЕВА — Возмужание

55
ГЕНРИХ ГУРКОВ — Раздумья о беде, мужестве и подлости

Интервью «ИК»

57
ВЕНИАМИН ДОРМАН — Жанр обязывает...

С. И. Юткевичу — 80

61
Л. ДУБЕНСКАЯ — Ткань жизни

64
Из писем и телеграмм

Лаборатория

68
ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ — Человек, которого я люблю

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
ЧЕРЕПАНОВ Ю. А.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Теория и история

83

МАЙЯ ТУРОВСКАЯ «Трехгрошовая опера» и кино

96

Издано о кинематографе

Портреты

99

АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ Наш друг Алексей Каплер

105

ОДЕЛЬША АГИШЕВ Четверг, день мастерства

За рубежом

112

НИНА ЗАРХИ Смотрите, кто пришел...

124

НИКОЛАЙ САВИЦКИЙ На разных полюсах
Зарубежный фильм на нашем экране

140

ТАТЬЯНА ВЕТРОВА В мире Мигеля Литтина

144

П. ШЕПОТИННИК Первое прощание

149

Синерама

Сценарий

153

В. ПРИЕМЫХОВ Милый, дорогой, любимый, единственный...

188

Содержание журнала «Искусство кино» за 1984 год

На 1-й стороне обложки:
Лариса Гузеева в фильме «Жестокий романс» (режиссер Эльдар Рязанов, «Мосфильм»)
Фото В. Манешина

На 4-й стороне обложки:
кадр из фильма «История Биргит Хаас» режиссера Лорана Хейнеманна (Франция)

На 2-й стороне обложки фото А. Гришина

© Журнал «Искусство кино», 1984

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 14.09.84
Подп. к печати 22.11.84
А03972
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 16,35
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 2578

Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

12
1984

Iskusstvo Kino
Cinema Art

In the number: Speech of Konstantin Ustinovich Chernenko at the jubilee plenum of the board of Writers' Union of the USSR (p. 3). Speech of Lev Kulidzanov at the jubilee plenum of the board of Writers' Union (p. 12). Article of the chief of "Glavkinoprokat" Evgeny Voitovich about relations of cinema and spectators (p. 15). Reviews of the films "Lev Tolstoy" (p. 23), "Parade of Planets" (p. 37), "Scarecrow" (p. 45), "Mummy, mummy, why is it so hot?" (p. 55). Interview with the director Veniamin Dorman (p. 57). Materials devoted to the 80-th anniversary of Sergey Youtkevich (p. 61). Article of documentary scriptwriter Leonid Gurevich about his work (p. 68). The end of Maja Turovskaja's article devoted to the theme "Brecht and cinema" (p. 83). Memoirs about the well-known scriptwriter Alexey Kapler (p. 99). Article of Nina Zarkhi on youth theme in the Czechoslovak cinema of the 80-s (p. 112). Reflections of Nikolay Savitsky on some of the tendencies of modern American cinema (p. 124). Reviews of the films "La viuda Montiel" (Vènèzuela — Cuba — Colombia — Mexico; p. 140) and "Muddy River" (Japan; p. 144). Cinerama (p. 149). Script by Valery Prijemykhov "Sweetheart, dear, beloved, the only one» (p. 153).

Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма

Речь товарища К. У. ЧЕРНЕНКО на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР 25 сентября 1984 года

Дорогие товарищи!

Ваш пленум посвящен пятидесятилетию очень значительного события в истории советской культуры — Первого Всесоюзного съезда советских писателей. И сегодня мы с гордостью смотрим на путь, пройденный советской литературой, рожденной Великим Октябрем. Литературой, в которой нашли яркое отражение революционные преобразования XX столетия.

Это — литература, живущая одной жизнью с народом, партией, страной. На ее страницах в полный рост встают величественные фигуры Ленина и его соратников, героев гражданской войны и первых пятилеток, бессмертных воинов Великой Отечественной. Это — литература, в центре которой — человек труда и человек в труде, пытливый, ищущий, деятельный, активный строитель социализма. Это — литература, которая умеет понять и изобразить своего современника во всей сложности его внутреннего мира и нравственных исканий, в его радостях и тревогах, в его стремлении к правде и справедливости.

Дело, так замечательно начатое Горьким и Маяковским, Фадеевым и Шолоховым, продолжают сегодня писатели и поэты, активно и плодотворно работающие в нашей многонациональной литературе. Я, понятно, не буду называть здесь имена или конкретные произведения. Замечу одно: то новое, талантливое и глубокое, что появилось в литературе за последние годы, что волнует советского читателя, заставляет думать и

спорить, — это вернейшее свидетельство того, что на наших с вами глазах в советскую, да и мировую классику входят такие творения, которые переживут свое время и правдиво расскажут о нем потомкам.

Я, наверное, не ошибусь, если скажу, что самый точный критерий успехов литературы и искусства в целом — та реальная степень воздействия, которое они оказывают на формирование идейно-нравственного облика народа. В этом смысле советская литература действительно не знает себе равных. Она воплощает в себе духовное богатство новой, социалистической цивилизации. Вот почему партия, народ с таким уважением относятся к благородному труду писателей, всех мастеров искусства.

Товарищи, годовщина Первого писательского съезда располагает к откровенному, обстоятельному разговору не только о положении дел в литературе, но и о проблемах художественного творчества вообще, о месте искусства в нашей жизни. Потребность в таком разговоре у вас, деятелей советского искусства, полагаю, есть. Уверен, что в этом заинтересованы и десятки миллионов ваших читателей, зрителей, слушателей — словом, все наше общество. Не скрою: в этом разговоре я тоже хотел бы принять участие. И, естественно, говоря о проблемах художественного творчества, я не собираюсь давать вам рецепты, как решать их. Я хотел бы высказаться прежде всего по политическим аспектам этих проблем, поделиться своими заботами, рассказать о коренных задачах партийной политики сегодня, о том, как мы их понимаем, как действуем.

Проблемы художественного творчества вне политики не существуют. Для нас это очевидная истина. Однако пробивала она себе путь, как известно, нелегко. И вряд ли можно переоценить тот вклад, который внес в ее принципиальное утверждение Первый писательский съезд.

Речь на нем шла о призвании литературы в социалистическом обществе, о ее роли в воспитании нового человека, о гражданском долге литератора. Широко, по-ленински подошел к этим вопросам Алексей Максимович Горький. Вы, разумеется, помните его главную мысль: писатель должен научиться активно использовать великое право, которое предоставил ему социализм. Право непосредственно участвовать в строительстве новой жизни, быть строгим судьей всего косного, отжившего, утверждать своим искусством подлинный гуманизм, высокие идеалы социализма. Таков, по сути, политический смысл социалистического реализма — основного художественного метода нашей литературы, искусства.

Первый съезд стал переломной вехой в процессе становления литературы нового, социалистического направления. И начиналась она, как говорится, не с чистого листа, а выросла на фундаменте передовой русской литературы, демократической культуры всех народов России, мирового классического наследия.

Подводя итоги съезда, Горький оценил его как победу большевизма. И он был безусловно прав: внесение коммунистической партийности и организованности в сферу литературы помогло ей стать, как и предвидел Ленин, действительно свободной, открыто связанной с человеком труда. Найденная после долгих поисков и закрепленная на съезде организацион-

ная форма объединения литераторов была принята на вооружение мастерами других искусств. И она выдержала испытание временем.

Но значение Первого съезда вышло за рамки художественной жизни: он стал рубежом и в истории становления советской интеллигенции. Вспомните: две трети делегатов съезда были по происхождению рабочими и крестьянами. Иначе сказать, интеллигентами в первом поколении. Этот факт лучше всяких слов говорил о том, что родилась и заняла достойное место в нашем обществе новая интеллигенция.

Съезд литераторов упрочил сложившийся после Октября союз труда и культуры. Без такого союза, без союза рабочих, крестьян, интеллигенции, цементирующей силой которого был и остается рабочий класс, успешное строительство социализма попросту невозможно. Это было верно полвека назад. Тем более верно сегодня, когда интеллигенция — уже не узкая прослойка образованных людей, а могучий пласт трудового народа. Когда неуклонно растет ее вклад в наше общее дело — совершенствование построенного в СССР социализма.

Дело это, понятно, сложное. Оно не терпит легковесного, упрощенческого подхода. Тут прямо просится на язык присловье: куда ни кинь — умом раскинь. Да, именно так. Даже от машин мы сегодня требуем, чтобы они были умными. И хотя это только метафора, она правильно подчеркивает отличительную особенность современного производственного процесса — его растущую интеллектуальную насыщенность. Недаром же повышение эффективности народного хозяйства, интенсификацию производства мы теснейшим образом связываем с ускоренным освоением открытий науки, достижений инженерной мысли. И, конечно же, с перестройкой самого экономического мышления.

Вообще, товарищи, какую область партийной, государственной, хозяйственной работы ни взять, нигде мы не можем успешно двигаться вперед без опоры на глубокие знания, на высокую сознательность и культуру всех трудящихся. На громадный духовный, творческий потенциал, накопленный поколениями советских людей. Решения XXVI съезда, Пленумов ЦК последнего времени, собственно говоря, и направлены на полную мобилизацию этого потенциала. Это, как мы уверены, способно придать мощное ускорение всему нашему развитию.

Здесь в зале собрались представители тех профессий, за которыми по традиции закрепилось название творческой интеллигенции. Но думаю, вы поддержите меня, если я скажу так: творческий характер труда, творческий подход к своему делу должны сегодня быть отличительной чертой каждого интеллигента — ученого или инженера, учителя или врача. Как, разумеется, и каждого рабочего, каждого колхозника, всех, кто честно и добросовестно трудится во имя процветания нашей великой Родины. А таких людей у нас миллионы и миллионы.

Вы, наверное, уже заметили, товарищи, что я хочу подвести вот к какой мысли: сам характер задач, которые стоят перед нашим обществом, открывает поистине бескрайнее поле приложения творческих сил и энергии всех отрядов советской интеллигенции. Формы и направления их деятельности исключительно многообразны. Но есть и нечто общее, что их объединяет. Я имею в виду то огромное влияние, которое интеллиген-

ция оказывает на общественное сознание, на духовную жизнь общества. Учитывать это в политике партии, в ее идеологической и организаторской работе, как учил Ленин, надо всегда. Но особенно важно в периоды, когда общество оказывается лицом к лицу с качественно новыми задачами, для решения которых, естественно, требуется новый уровень общественного сознания.

Так именно обстоит дело и в наши дни. Теоретическая мысль партии вооружила нас концепцией развитого социализма. Сила этой концепции — в том, что она позволяет четко определить достигнутую нами степень социально-экономической зрелости нового общества, точнее представить себе наши ближайшие и перспективные цели. Может, на первый взгляд это и звучит несколько абстрактно. Но, если вдуматься, если внимательно вчитаться в партийные документы, нельзя не заметить: речь идет об очень конкретных, жизненных вещах. О необходимости взвешенно, реалистически оценивать особенности переживаемого нами периода, не допуская ни умаления наших великих, бесспорных достижений, ни лакировки действительности, ни драматизации недостатков. О значении творческого поиска новых, соответствующих этим особенностям, путей решения встающих задач.

Поддержка массами политики КПСС — важнейшее условие ее эффективного осуществления. А такая поддержка обеспечивается открытым разговором с людьми. Честность, искренность в политике — непреложный закон для партии. Как писал В. И. Ленин, «искренность в политике, то есть в той области человеческих отношений, которая имеет дело не с единицами, а с **миллионами,** — искренность в политике есть вполне доступное проверке **соответствие между словом и делом».** Так что, товарищи, помимо научного содержания в концепции развитого социализма заключен также огромный морально-политический смысл.

Требование реалистического восприятия действительности вовсе не означает, будто мы замыкаемся в будничной текучке. Партия смотрит вперед. Она уделяет первостепенное внимание тем проблемам, от решения которых зависит будущее страны, народа, а во многом и положение дел на мировой арене.

Приближается XXVII съезд КПСС. Каждый съезд играет огромную роль в жизни партии и народа. Но уже сейчас несомненно: значение очередного съезда будет определяться тем, что на нем будет принята новая редакция Программы КПСС, на основе которой нам предстоит работать десятилетия.

Как мне уже приходилось говорить на программной комиссии ЦК, мы должны исходить из сложившихся реалий, учитывая все существенно новое, что появилось в общественной практике и теории за последние без малого четверть века, учитывая накопленный опыт масс. А опыт этот показал, что прежде чем решить задачи, связанные непосредственно со строительством коммунизма, необходимо пройти исторически длительный этап развитого социализма, в начале которого находится наша страна.

Как показывает анализ писем трудящихся, откликов общественности, такая постановка вопроса получает безусловную поддержку. Вместе

с тем, разговаривая с людьми, просматривая почту, иногда сталкиваешься с вопросом: а не отодвигаем ли мы тем самым коммунистическую перспективу? Ответ на него прост и недвусмыслен: конечно, нет. Напротив, мы делаем все, чтобы приблизить эту перспективу. А приблизить ее можно только одним путем — решив весь комплекс больших и сложных проблем, относящихся к тем или иным ступеням первой фазы коммунистической формации. Это в полной мере соответствует ленинскому представлению о том, что «коммунизм есть высшая ступень развития социализма». И я хочу особо подчеркнуть, товарищи: длительность этапа развитого социализма ни в коей мере не означает, что мы можем не заботиться о постоянном наращивании темпов, отложить какие-то назревшие дела в долгий ящик. На максимальное ускорение нашего развития мы направляем сегодня все творческие силы народа, его трудовую инициативу.

Так что формулой «развитой социализм» нельзя пользоваться лишь как грамотой, удостоверяющей, так сказать, наши прошлые успехи и автоматически гарантирующей наши успехи в будущем. Она нацеливает нас на другое. На то, чтобы привести все стороны жизни советского общества в соответствие с самыми высокими, самыми требовательными и, конечно, научно обоснованными представлениями о социализме.

Ясно, что это требует энергичных хозяйственных и организаторских усилий. Вместе с тем необходима и настойчивая работа по повышению сознательности масс, по определенной, если хотите, переориентации общественного сознания, чтобы оно быстрее усваивало новые идеи, выдвигаемые партией, решительнее избавлялось от устаревших, отсталых взглядов. И в этой важной идейно-политической работе мы рассчитываем на активную помощь нашей интеллигенции.

Я уверен в огромном вдохновляющем значении этой задачи для деятелей нашей литературы и искусства. Своими средствами они призваны утверждать тот самый подход к жизни, к ее проблемам, за который выступает, борется партия. Кстати, если бы потребовалось коротко определить суть этого подхода, можно, пожалуй, воспользоваться хорошо вам знакомыми словами — социалистический реализм.

Сейчас литература, кино, театр нередко обращаются к сложным, противоречивым явлениям. И в этом нет ничего удивительного. Противоречия естественны и неизбежны в процессе развития социалистического общества. И, конечно же, они всегда так или иначе влияют на судьбы людей, становятся источником нравственных коллизий. Тем более, что преодоление этих противоречий, хотя они и не носят у нас антагонистического характера, требует немалых усилий, большой гражданской смелости, принципиальности. Это — богатейшая пища для размышлений писателя, для того, чтобы выполнять извечную миссию литературы: побуждать общество, каждого человека пристальнее, строже взглянуть на самого себя. Для того, чтобы помогать ему всегда и во всем занимать активную позицию стойкого борца за наше общее дело.

Помогая партии воспитывать людей в коммунистическом духе, формировать подлинно советский характер, наши литература, искусство многое сделали, чтобы раскрыть природу такого характера, чтобы создать

правдивые, полнокровные образы людей, беззаветно преданных народу, социализму, воплощающих героику строительства нового мира. Все мы понимаем: сделать это, перенести из жизни в художественное произведение таких людей непросто. А потому, наверное, споры в творческой среде о том, каким должен быть положительный герой, естественны и нужны. Я, конечно, не собираюсь в них вмешиваться. Хотел бы высказать лишь одно соображение. Мне кажутся мало плодотворными дискуссии о том, какова должна быть, например, «дозировка» положительных и отрицательных качеств героя. Важно, товарищи, чтобы творческие искания художника имели, если так можно выразиться, единую отправную точку — верность правде жизни, социалистическим идеалам. Это необходимое условие партийности, народности искусства.

Разумеется, читатель, зритель, особенно молодой, хотел бы чаще встречаться в книге или на экране с таким своим современником, которому он мог бы поверить, которого он мог бы полюбить, которому захотелось бы подражать. Повторяю то, что говорил на июньском Пленуме ЦК, так как убежден: ничто не может заменить литературу, искусство в воспитании общественных нравов и чувств людей, в их способности воздействовать и на ум, и на сердце.

Хотел бы в этой связи вот еще о чем сказать. Приобщение человека к художественной культуре, эстетическое воспитание дает прочные результаты, когда оно начинается с малых лет. Бесспорной заслугой нашей школы является то, что у нас практически нет осмеянных классиком «митрофанушек». Но вот с недорослями в эмоционально-психологическом смысле мы еще, к сожалению, встречаемся. Надо, видимо, использовать школьную реформу для того, чтобы усилить влияние литературы и искусства на формирование личности. Убежден, что сегодня идейно-нравственному развитию подрастающих поколений, воспитанию культуры чувств следует уделять не меньшее внимание, чем обучению основам наук. Партия рассчитывает в этом деле на конкретную помощь творческих союзов, нашей художественной интеллигенции.

Важным инструментом воспитания гражданственности, советского патриотизма, интернационализма было и остается воспитание историей. И хорошо, что в литературе, искусстве своего рода возрождение переживает историческая тема. Умение говорить о прошлом серьезно, взвешенно, с позиций марксистско-ленинского мировоззрения — вот что приносит, как показывает практика, успех в этом деле. Ни переписывать историю, ни подчищать ее нельзя. Особенно вдумчивого, подлинно классового подхода требует художественное воплощение истории борьбы советского народа за социализм. И чтобы не разойтись с правдой, художник обязан прочно стоять на почве фактов, не подменять эмоциями и произвольной игрой воображения знание закономерностей и реального хода общественного развития.

И еще об одном. Отрадно, что советские художники чаще стали обращаться к публицистике. Это дает им возможность смело и вовремя вторгаться в самую злободневную проблематику, в конкретные экономические и социальные вопросы, волнующие людей. Это помогает созданию таких произведений, которые средствами искусства подчас как бы обгоняют

время, остро ставя назревшие жизненные проблемы и предлагая конкретные пути их решения.

Словом, товарищи, за какую бы тему — современную или историческую, внутреннюю или международную — художник ни брался, в каких бы жанрах он ни работал, общественная ценность его труда определяется прежде всего той активной идейно-политической, мировоззренческой позицией, которую он занимает и утверждает.

Товарищи! На темпы нашего продвижения вперед в немалой мере влияет внешнеполитическая обстановка. А она складывается сейчас очень тревожно. В последнее время мне уже не раз приходилось говорить об этом. Так что позвольте поделиться лишь несколькими соображениями.

Суровая правда нынешней международной ситуации такова, что ядерная угроза, к сожалению, велика. От нее не спрячешься, не отшутишься. С ядерной угрозой надо активно и целеустремленно бороться. Так мы и поступаем.

Этим прежде всего определяется и наш подход к отношениям с Соединенными Штатами. Ведь от состояния этих отношений в значительной степени зависит положение дел на международной арене. Однако в США, судя по всему, либо не хотят, либо пока не готовы понять, что иного разумного пути, чем нормализация советско-американских отношений на принципах равенства, взаимного уважения и невмешательства во внутренние дела друг друга, — нет.

Обладать в наши дни мощным ядерным потенциалом — огромное бремя. Я говорю даже не о том, как дорого это обходится. Я говорю о бремени величайшей ответственности, которую это накладывает на политических деятелей, требуя от них крайне серьезного отношения к вопросам войны и мира, к конфликтным ситуациям. Из этого мы и исходим. Наши цели ясны и неизменны: мы категорически против конфронтации в военной области. Мы решительно за радикальное ограничение и сокращение гонки вооружений, за запрещение и полную ликвидацию ядерного оружия.

За те же цели за рубежом выступают сегодня миллионы и миллионы людей разных взглядов и убеждений. Их совместные действия оказывают заметное влияние на формирование антивоенного общественного мнения. А это очень важно, товарищи. И тут многое может сделать интеллигенция, деятели культуры. Вот почему сегодня так небывало тревожно и требовательно звучит знаменитый горьковский вопрос-призыв: «С кем вы, мастера культуры?» И дело, конечно, не сводится просто к выбору между СССР и США, как это нередко изображают антикоммунисты. Дело в выборе между жизнью и гибелью нашей цивилизации. Никакой «золотой середины» здесь нет: либо ты с теми, кто готовит войну, либо с теми, кто отвергает авантюристическую политику империализма, борется за мирное сосуществование, за разоружение.

И потому так важно, чтобы наша творческая интеллигенция помогала своим зарубежным коллегам такой выбор сделать. Этого, кстати, правящие круги Запада очень опасаются. Они стремятся дискредитировать в глазах интеллигенции своих стран идеи и практику социализма, поссорить ее с творческой интеллигенцией социалистических государств.

Враги мира боятся сплочения мастеров культуры, к голосу которых прислушиваются миллионы людей.

А между тем на Западе любят порассуждать о пользе сопоставления идей и взглядов, развития контактов между людьми. Мы, конечно, за это. Но с чем мы сталкиваемся на практике? С попытками беспардонно вмешиваться в наши внутренние дела, с настоящей психологической войной. И одна из ее целей — хоть немного расшатать единство деятелей нашей культуры с партией.

К приемам, как вы знаете, прибегают, прямо скажем, неинтеллигентным — ложь, подтасовка фактов, подмена понятий. Говорят, например, что социализм «нетерпим» к свободе творчества, что КПСС, мол, перекрывает пути для художественных поисков, требует «единообразия» в литературе и искусстве. Здесь все поставлено с ног на голову. И, разумеется, отнюдь не по неведению. Так что переубеждать наших идейных противников, конечно, дело безнадежное. Но отстаивать и разъяснять наши взгляды, ловить за руку нечистоплотных «критиков» нового строя, активно нести людям правду о социализме, воспитывать советских людей, особенно молодежь, в духе классовой бдительности, готовности к защите нашей великой Родины надо неустанно.

Хотел бы вот еще что заметить. Мы надеемся, что в период подготовки к празднованию 40-й годовщины Победы советского народа в Великой Отечественной войне руководство творческих союзов и организаций найдет возможность привлечь еще более глубокое внимание мастеров искусства к военно-патриотической теме. Сегодня мы не можем пожаловаться на количество произведений, созданных на эту тему, которая издавна занимает достойное место в творчестве наших деятелей культуры. Но хотелось бы, чтобы почаще появление таких произведений становилось подлинным событием в художественной жизни страны, в развитии советской литературы и искусства.

Товарищи! Наша партия и государство создают такие условия, которые помогают таланту раскрыться в полной мере, творить на благо народа. Мы решительно отвергаем мелочную опеку над людьми творческого труда. Творчество потому и творчество, что оно свободно: из-под палки ничего действительно нового, прекрасного не создашь. Истина старая, доказывать ее — все равно что ломиться в открытую дверь.

Однако свобода творчества — это не привилегия для избранных. Партия относится к таланту бережно, видит в нем ценнейшее достояние общества. Но никто и ничто не может освободить человека от обязательных для всех требований общества, его законов. Наивно думать, что можно чернить нравственно-политические устои нашего строя и одновременно ожидать от него благ и признания. И, конечно же, никому народ не простит перехода на сторону наших идейных противников в той острейшей борьбе, которая идет сегодня в мире. Тут двух мнений быть не может.

Да, товарищи, много нелепостей, откровенного вздора написано и наговорено на Западе, чтобы извратить сам смысл партийного подхода к искусству. Ведь как порой бывает. Берут не очень удачное произведение советского автора, где художественное исследование жизни подменяется

декларативностью. И убеждают всех и вся: вот, мол, эталон, которому КПСС заставляет следовать. А глубокую, что называется, острую книгу, написанную с партийных позиций, характеризуют как «отклонение» от нормы. Думаю, вы позволите мне обойтись без конкретных примеров: некоторые из сидящих в этом зале товарищей бывали жертвами подобных манипуляций.

Глубокая идейность, гражданственность и высокий уровень художественного мастерства — таково главное требование партии, народа к деятелям искусства. Именно на это ориентируют нашу творческую интеллигенцию и решения июньского (1983 года) Пленума ЦК, и ряд известных вам постановлений последнего времени по вопросам культуры.

Наше великое дело, наши гуманистические цели не нуждаются в бездушном славословии в рифму и прозой. Произведения, в которых оригинальная, свежая мысль подменяется, как язвительно замечал Щедрин, «хладным пережевыванием азбучных истин», лишь в насмешку можно назвать художественными. Плохо написанные книги и оперы, примитивно снятые теле- и кинофильмы, аляповато сработанные скульптуры и картины не просто портят вкус миллионов людей. Они дискредитируют темы и идеи, за которые берутся их создатели. Так что против серости и безликости в искусстве надо бороться настойчиво и принципиально. И, разумеется, не может быть никаких поблажек проявлениям безыдейности или мировоззренческой неразборчивости.

Кстати говоря, не в том ли, товарищи, заключается беда иных наших критиков, что они подходят к делу односторонне и либо расточают комплименты слабому роману, спектаклю, фильму за «важность темы», либо умиляются «эстетическим находкам» идейно несостоятельного произведения?

Между тем наш отечественный, да и мировой опыт показывает, что великая литература, большое искусство не могут существовать без высокопрофессиональной, гражданственно ответственной критики. А это значит, что наша марксистско-ленинская критика должна не только точно оценивать те или иные произведения. Мы ждем от художественной критики большего. Умения обнажать глубинный общественный смысл проблем, которые затрагиваются в произведениях, поддерживать авторов, если они верно их ставят, аргументированно спорить с ними, когда они заблуждаются. Словом, наша критика должна помогать движению духовной жизни народа. Вот почему, как считал Ленин, необходимо «связать и литературную критику теснее с партийной работой».

Всем, кому партия доверила проводить ленинскую линию в сфере искусства, необходимо делать это умно, инициативно. А это значит — вести откровенный, принципиальный разговор с людьми творческого труда. Ни в коем случае не уклоняться от острых, волнующих художника проблем. Не перекладывать их решение на так называемые вышестоящие инстанции, уметь убедить, а если надо и переубедить собеседника. Без этого немыслимо партийное руководство литературой и искусством. Это и делает его, по меткому выражению Горького, «морально авторитетной силой».

Товарищи! Политическое ядро, сплачивающая сила творческих

союзов — работающие в них коммунисты. Они призваны последовательно утверждать дух партийности в художественной среде, активно влиять на идейную направленность творчества, способствовать формированию у деятелей литературы и искусства марксистско-ленинского мировоззрения, помогать становлению творческой молодежи. Особое значение имеет укрепление атмосферы высокой взыскательности и требовательности художников друг к другу. Это идет только на пользу и самим художникам, и искусству в целом.

Советская культура предстает сегодня как органический сплав духовных ценностей, создаваемых всеми нациями и народностями страны. И потому вполне понятно стремление писателя и художника, музыканта и архитектора опереться на многовековые культурные традиции своего народа, глубже и ярче отобразить жизнь своей республики. Вместе с тем художественная практика убеждает: чем теснее национальная культура связана с другими, чем интенсивнее вбирает она в себя те черты духовного и художественного опыта братских народов, которые приобрели интернациональное значение, тем быстрее и плодотворнее она развивается. Тем больший вклад она вносит в обогащение духовной жизни всего советского народа, всего нашего общества.

Дорогие товарищи! Прежде чем закончить выступление, хотел бы сообщить новость, которая, не сомневаюсь, всех вас порадует. За заслуги в развитии советской литературы, большой вклад советских писателей в коммунистическое строительство и в связи с 50-летием создания Союза писателей СССР Президиум Верховного Совета СССР наградил его орденом Дружбы народов.

А теперь позвольте пожелать всем вам доброго здоровья, творческих успехов и вручить Союзу писателей высокую заслуженную им награду.

Выступление Л. А. КУЛИДЖАНОВА

на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР

Уважаемые товарищи!

Сегодня мы празднуем пятидесятилетие нашего старшего брата, правофлангового всей многонациональной советской культуры — Союза писателей СССР. Но праздник это — особый. Я бы сказал, что это — рабочий праздник, ибо сегодня мы не только оглядываемся на прожитые годы и одержанные победы, но и смотрим вперед, в будущее, делимся самыми сокровенными размышлениями о том, как консолидировать все великое множество сил и талантов, которыми славна и богата наша художественная культура, чтобы еще активнее, глубже, последовательнее выполнять священную для каждого из нас обязанность — служить своим искусством партии и народу.

Только что выслушанная нами речь

Генерального секретаря Центрального Комитета КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Константина Устиновича Черненко дает прекрасный урок и послужит новым и ценнейшим ориентиром в этой еще предстоящей нам работе.

Я, так же как и мои товарищи, пользуюсь случаем, пользуюсь этой высокой трибуной, чтобы от имени многотысячного отряда советских кинематографистов горячо приветствовать Константина Устиновича с высочайшей наградой Родины, пожелать ему в этот торжественный день новых успехов в той великой работе, которая возложена на него партией и которую он ведет с таким достоинством и с такой честью.

Товарищи! На юбилейный пленум всесоюзной писательской организации съехались музыканты и художники, театральные деятели и кинематографисты. Это естественно, так как все искусства так или иначе связаны с литературой. Киноискусство, к примеру, просто начинается со сценария, который является одним из своеобразных, но совершенно равноправным с другими видом или жанром литературы. Никакие изыски, никакие формальные попытки создать нечто кинематографическое вне литературы никогда ни к чему не приводили. Мы гордимся тем, что еще на заре кинематографа, когда он только искал свои пути, свои выразительные средства, самые мудрые и самые дальновидные писатели разглядели в нем необъятные возможности нового феномена искусства.

Мы гордимся тем, что к вопросам и проблемам кино неоднократно обращался великий Горький. Именно ему принадлежат слова: «Литераторы должны в деле кинематографа принять живейшее участие. Нужно сценарии делать нам, литераторам, это наше дело».

Владимир Маяковский при первых же шагах советского кино на его революционном пути со всей присущей ему решительностью говорил: «Я хочу сделать свое слово проводником идей сегодня. Если у меня есть понимание, что миллионы обслуживаются кино, то я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематограф». И Маяковский писал сценарии, подчеркивая, что сценарная работа вне связи с кинопроизводством может породить халтуру разных степеней. Маяковский пробует себя как киноактер, активно выступает как критик. Причем критик, отчетливо понимающий, что советский фильм может одержать верх в прокате над зарубежными только при условии, если создатели фильмов найдут и используют «специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности».

Традиции и мысли Горького и Маяковского сохраняют свое живое значение и в последующие годы. Мы знаем, как щедро одарили кинематограф плодами своего таланта Алексей Толстой, Михаил Шолохов, Всеволод Вишневский, Александр Фадеев, Константин Симонов, а из ныне работающих — Георгий Марков, Виктор Шкловский, Юрий Бондарев, Чингиз Айтматов, Василь Быков, Александр Чаковский, Григорий Бакланов, Анатолий Иванов, Петр Проскурин, Юлиан Семенов и еще десятки писателей. А многие из них во главе со старейшиной сценарного цеха Евгением Габриловичем посвятили кинематографу всю свою писательскую жизнь.

Позвольте мне с этой трибуны сердечно поблагодарить всех тех литераторов, которые реально и действенно помогают кинематографу.

Взаимоотношения кино и литературы сложны и не поддаются однозначным определениям. Бесспорно одно: кино небывало увеличивает аудиторию лите-

ратуры, прибавляя к миллионам читателей десятки миллионов зрителей.

Конечно, в практике кинематографа бывают случаи, когда литературные произведения переиначиваются, сокращаются субъективистски, без достаточных к тому оснований, а то и просто глупо и ремесленно. Но ремесло — везде ремесло, а глупость — всегда глупость. Мы же сейчас говорим об искусстве.

Так вот с точки зрения истинного искусства богатство литературы — это и богатство кино. Но для того, чтобы они взаимно помогали друг другу, всем нам очень важно позаботиться о том, чтобы между литературой и кино всегда действовали сообщающиеся сосуды творческого взаимодействия. Такое взаимодействие предполагает величайшее внимание мастеров экрана и прежде всего режиссеров к литературе, бережное, подлинно творческое отношение к ее сюжетам и образам, стилю, тону и атмосфере произведения.

Но что такое творческое отношение? Оно появляется только тогда, когда при бережном, вдумчивом отношении к труду писателя кинематографист прибавляет к писательскому опыту свой опыт, свои наблюдения, размышления и переживания. А это значит свое знание жизни и связь с нею. Такое знание, такая связь нужны не только для грамотной интерпретации книги — они нужны для того, чтобы в процессе создания фильма кинематографист смог вложить в него свою гражданскую страсть, свою биографию и высокий дар художника, соединяющего жизненный и эстетический опыт литературы со своим опытом.

Мудрость искусства начинается с мудрости мастера, его партийной, гражданской целеустремленности, присущего ему чувства времени. Поэтому мы в Союзе кинематографистов и сосредоточиваем свое главное внимание на работе с творческими кадрами кино, особенно молодыми. Вся наша работа подчинена задачам расширения диапазона их социального мышления, совершенствования мастерства, понимаемого как глубокое постижение жизни и выразительное воплощение ее правды в экранных образах.

Мы хорошо понимаем, что успешное выполнение недавнего постановления Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» во многом зависит от плодотворности наших творческих связей с литературой. Горячо приветствуя наших коллег — советских писателей в день 50-летия их Первого съезда, я хотел бы сердечно поздравить писательский союз с высокой наградой. Само название ордена, который вы только что получили, является своего рода символом работы союза, ставшего реальным творческим центром многонациональной советской литературы, многое делающим для укрепления дружбы народов.

Мне хотелось бы выразить твердую уверенность, что сотрудничество наших союзов, так же как и связи кино с литературой, будут активными, всегда плодотворными — во имя великой советской культуры, культуры социализма и мира.

Е. Войтович,
начальник Главного управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР

Кино и зритель: проблемы, поиски решений

Интерес к системе взаимоотношений «кино и зритель» с каждым годом растет не только в среде тех, кто организует показ фильмов, но и среди непосредственных создателей кинолент. Проблемы, рожденные этими отношениями, с течением времени весьма обострились.

За последние 15 лет средняя посещаемость кинотеатров на одного жителя в год сократилась с 19,2 до 14,9. В основе — ряд объективных причин. Среди главных — возросший культурный уровень населения и качественные перемены в структуре досуга. Времена, когда «десятая муза» по существу монополизировала сферу отдыха для большинства людей, безвозвратно ушли в прошлое. В отливе публики от кинотеатров «виновно» и телевидение (притом в условиях, когда большая часть семей живет в отдельных квартирах), и рост популярности эстрады, и взлет притягательности театра, и массовое автолюбительство, а также увлечение молодежи активным отдыхом — туризмом, спортом, дискотеками. Наступила эпоха, когда зрителя надо завоевывать! Именно поэтому постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» считает необходимым улучшать кинообслуживание населения, выпускать в массовый прокат самые ценные новые фильмы.

Да, прокат — это прежде всего политика, и вести ее мы должны умно и гибко. Что я имею в виду конкретно?

Прежде всего то, что сейчас на первый план — и это вообще в духе времени! — выдвигаются не количественные, а качественные показатели. Нам важно не просто собрать определенное число зрителей. Их и при снижении посещаемости много — около четырех миллиардов в год. Суть в том, чтобы как можно большая часть этих миллиардов побывала на сеансах, где показывают лучшие с идейно-художественной точки зрения фильмы. Это и есть главная цель работников киносети и кинопроката. Словно тень, ей сопутствует высокой степени сложность, поскольку многие картины, несущие в себе сильный социальный, нравственный, идеологический заряд, пасуют в зрелищном, а значит, и кассовом качестве. Такие фильмы принято называть трудными. Они трудны для проката. Они трудны для восприятия ряда зрителей. Почему?

Думаю, из-за непривычной, иной раз усложненной эстетической формы. И заключенной в эту форму сущности, содержания фильма: нелегкие, а то и принципиальные проблемы современности. Трудный фильм рассчитан на

сотворчество аудитории, вызывает ее на размышление, заставляет вникать в нелегкие ситуации, порой мучительные, не имеющие однозначного ответа. Словом, создатели такой картины требуют от зрителя ответного труда — работы ума и души.

У трудного фильма есть своя аудитория — это люди, которые ждут, требуют от кинематографа серьезного разговора, вторжения в коренные вопросы бытия. По моим наблюдениям, аудитория такая растет. И все-таки, к сожалению, она еще невелика. Почему?

Многие мои коллеги говорят: не будем закрывать глаза на очевидное, львиная доля зрителей по-прежнему идет в кино развлечься, сбросить усталость, груз забот, расслабиться («у нас, мол, своих проблем без кино каждый день навалом!»), насладиться зрелищем, реальным или лишь похожим на правду (а то и как можно более далеким от нее!), но увлекательным...

Что же, дело, похоже, в большой мере обстоит именно так. Но какие выводы из сего следуют?

Среди кинематографистов бытует формула: зритель всегда прав.

Спору нет, концепция эта облегчает жизнь работникам кинопроката. Но лично я не могу с ней согласиться в полной мере. Во-первых, как теперь уже признано всеми, киноаудитория неоднородна и многослойна, и потому если ты говоришь: «зритель», то обязан указать, какого именно зрителя имеешь в виду. Во-вторых, арифметическое большинство публики, которое, по сути, имеют в виду сторонники формулы «зритель всегда прав», далеко не всегда объективно и справедливо оценивает художественное произведение. Тому есть немало примеров, известных каждому кинематографисту. Далеко не все зрители выбирают те фильмы, которые нам хотелось бы. И, конечно, кинопрокат не все делает, чтобы привлечь массу публики на серьезную картину. А идти за зрителем слепо — всегда и во всем, — на мой взгляд, стратегия неверная.

Мне ближе иной тезис: зрителю надо помогать в формировании художественного вкуса и привычки к труду ума и души. Но делать это нужно тактично, умело, не отталкивая людей от кинематографа, а постепенно «вербуя рекрутов» на фильмы все более серьезные, чтобы, в сравнении с продукцией иных кондиций, у них кристаллизовались критерии, по которым истинное произведение искусства можно отличить от ремесленной поделки. Заметим: зритель потянется к новому для него, более совершенному искусству лишь в том случае, если само это искусство будет знать, точно и тонко учитывать сегодняшний верхний уровень его запросов и ориентаций.

И тут самое время поделиться вот таким соображением: не устарело ли само радикальное деление картин на «серьезные, проблемные» и «зрелищные»? Не ставит ли время перед нами в полный рост задачу соединить в одной художественной системе оба качества? Уверен, что ставит. Но положа руку на сердце: много ли можно насчитать серьезных фильмов, которые не проигрывают в зрелищности, и фильмов зрелищных, которые не проигрывают в серьезном? Время идет, ситуация не становится благоприятней.

●

Работники киносети сейчас сосредоточивают усилия на совершенствовании репертуарного планирования для кинотеатров и киноустановок с тем, чтобы каждый зритель мог найти в репертуаре свой фильм, а каждый фильм — своего зрителя. Во главе угла тут — учет адресности экранных произведений: для какой аудитории предназначено оно — по возрасту, профессии, принадлежности к той или

иной социальной среде. Это фундамент, на котором следует строить всю работу с каждой лентой: распределять по регионам, придумывать рекламу. Ну, например, фильм «молодежный» лучше показывать в центре города, в киноконцертных залах, во дворцах спорта. Картины же, рассчитанные на людей постарше, — в кинотеатрах, расположенных в крупных жилых массивах, чтобы можно было посмотреть их вблизи от дома.

Даже картины, обладающие заведомо высоким зрительским потенциалом, нуждаются в разумном обращении.

Показательный пример — московский прокат фильма «Вокзал для двоих». Казалось, чего тут мудрить со способом проката, коли фильм подобен билету в беспроигрышной лотерее: комедия в постановке известнейшего мастера, в главных ролях — популярнейшие актеры. Однако работники Московского управления кинофикации избрали своеобразную тактику. Поначалу они выпустили ленту в двух кинотеатрах — «России» и «Октябре». Естественно, залы не смогли вместить желающих. Вокруг фильма развился ажиотаж, интерес возрастал словно по спирали. Появились статьи в центральных газетах, счастливцы, попавшие на картину, рассказывали о ней не попавшим (а ведь известно, зрительская молва — лучшая реклама). И когда «Вокзал для двоих» выпустили, наконец, в нескольких десятках кинотеатров, — сразу был аншлаг! Сборы от картины превзошли самые оптимистические ожидания...

По-иному поступили в Минске. Выпустив «Вокзал для двоих» сразу в четырех крупнейших кинотеатрах города, там билеты на первые два дня почти целиком распространили в трудовых коллективах, взвинтив спрос около кинотеатров. Билеты спрашивали за много кварталов. Понятно, что дальнейший прокат проходил особенно удачно.

Куда бóльшая изобретательность нужна в работе с «трудным», не кассовым фильмом. Эту ниву приходится возделывать долго и упорно, если хочешь, чтобы она принесла плоды.

Ныне мы разрабатываем и постепенно внедряем в практику дифференцированные способы проката, оптимальные для тех или иных видов и типов фильмов. Одни картины, как правило высокого зрительского потенциала, выпускаются сразу на все экраны — они быстро «собирают урожай». Ленты иного характера выходят только в немногих кинотеатрах, но прокатываются долго, с тем чтобы удовлетворить запросы определенной, пусть и незначительной по массе, аудитории и тоже дать коммерческий эффект.

Исходя из этого принципа на местах пробуют интересные формы и методы работы. Например, в Воронеже разработали показ фильмов по так называемому «театральному принципу». Программа, составленная из сложных для восприятия лент, показывается несколько дней, потом, после некоторого перерыва, выходит на экран снова, и так далее — как спектакль в театре. Аншлаг сопровождает показ по этой системе на протяжении месяцев. Экранная жизнь фильма значительно продлевается. К тому же с внедрением этой системы в кинотеатре «Пролетарий» небывало увеличилось число коллективных заявок — до 85 процентов билетов продается предварительно.

Во всех крупных городах создаются кинотеатры повторного фильма. Здесь тоже приближают к своему зрителю «трудные» фильмы. Если в крупных кинозалах они перестают собирать аудиторию, то, переходя на экраны театров повторного фильма, в благо-

приятную обстановку своего зрителя, они долго не сходят с экрана.

Главное управление кинофикации и кинопроката проанализировало результаты проката советских картин, законченных производством в 1981 и выпущенных на экран в 1982—1983 годах. Нас, конечно же, тревожит снижение зрительского потенциала новых фильмов. В среднем каждую программу посмотрело всего 7,3 миллиона зрителей. Особенно остро обстоит положение на вполне определенных студиях страны. Так, среднее число зрителей в первый год демонстрации одной ленты «Ленфильма» производства 1982 года по сравнению с 1976 годом упало с 14,5 миллиона до 6,1. Картины иных республиканских студий собирают за год менее одного миллиона зрителей. Если в 1980 году 26 советских фильмов собрали в течение учетного срока свыше 20 миллионов зрителей каждый (в том числе 14 лент — более 30 миллионов), то в 1982 году их оказалось всего 14 (7 — более 30 миллионов). В 1983 году в десятку наиболее популярных лент вошли 8 советских, собравших за учетный срок 20—30-миллионную аудиторию. Среди них «Вокзал для двоих», «Случай в квадрате 36—80», «Влюблен по собственному желанию». Решающую роль в выполнении плана 1983 года сыграли 5 картин, каждую из которых за три месяца последнего квартала посмотрело свыше 10 миллионов человек: «Пацаны» и «Средь бела дня...» («Ленфильм»), «Непобедимый» и «Из жизни начальника уголовного розыска» (Студия имени М. Горького) и «Мы из джаза» («Мосфильм»).

А вот последнее место разделили три грузинских фильма: «Три дня знойного лета», «Небесные тропы», «Путь домой». Невысокие показатели и у картин «Арменфильма», «Казахфильма»...

Как видите, и в авангарде, и в арьергарде есть фильмы различных идейно-художественных достоинств. По опыту прошлых лет хорошо известно, что некоторые фильмы (в частности, сделанные грузинскими мастерами), высоко оцененные критикой и завоевавшие большое количество премии на советских и международных фестивалях, в прокате (за учетный срок) терпели фиаско. А потом — потом успешно демонстрировались в театрах повторного фильма...

Вот теперь нас в особенности беспокоят невысокие результаты показа лент, поднимающих серьезные политические, социальные, эстетические проблемы жизни советского общества, я говорю о фильмах «Остановился поезд», «Магистраль», «Частная жизнь»...

Это свидетельствует о том, что художникам следует больше заботиться о зрелищности своих произведений, но и о том, что, как уже говорилось выше, — зритель не всегда прав.

Вероятно, следует подумать о дифференцировании оценок проката кинофильмов различных жанров. В настоящее время ко всем произведениям, кроме детских, предъявляются одинаковые требования, устанавливается приблизительно равный порог окупаемости. Это не совсем справедливо, поскольку приключенческие кинофильмы, детективы, комедии имеют больший зрительский потенциал, чем, например, киноповести или кинорассказы.

При нынешнем размахе проката чрезвычайно велико значение рекламы. Ежеквартально на экран выходит 70 картин, какую из них выбрать — вопрос для зрителя не из легких. Наша задача — правильно организовать, скоординировать деятельность всех каналов, по которым реклама поступает к публике. Каковы эти каналы?

Прежде всего — центральная пресса, радио, телевидение. Им следовало бы предварять массовый выход фильма на экраны страны, чтобы зритель был заранее подготовлен к встрече. Для этого «Союзинформкино» рассылает по редакциям ежеквартальные репертуарные планы, содержащие основные сведения о картинах, устраивает предварительные просмотры для журналистов.

Однако средства массовой коммуникации и прокат еще не достигли должного уровня взаимопонимания. И прежде всего вот в чем. Как уже говорилось, киноаудитория неоднородна: одни предпочитают комедии, другие тяготеют к интеллектуальному кинематографу, третьи — обожают мелодраму, четвертые — замирают на детективе... Более того, один и тот же человек в зависимости от настроения сегодня пойдет на мюзикл, а завтра — на психологическую драму. Вот почему при составлении репертуарных планов мы стараемся соблюсти жанровое и тематическое разнообразие. Пресса же весьма однозначно относится к фильмам развлекательным, почти не оставляя за ними права на существование. Мне кажется это неверным — любой жанр заслуживает уважительного отношения, анализа по свойственным именно ему законам. Конечно же, если жанр этот представлен истинно художественным произведением, а не бездарной поделкой.

В этом плане я хотел бы сказать вот еще о чем.

На прошедшем не так давно пленуме правления Союза кинематографистов некоторые художники сетовали, что по экранам наших кинотеатров победно шествует кумир незрелой части молодежи Челентано, и патетически спрашивали: кто укротит «строптивого?»

Ответ им был ясен: прокат.

Нет, дорогие товарищи, все не так просто! Не торопитесь обвинять прокатчиков — одних прокатчиков! — за то, что они, в условиях напряженного плана, широко предоставляют экраны крупных кинотеатров откровенно развлекательной ленте. Постарайтесь посмотреть на проблему шире.

Есть ли у нас в достатке советские музыкальные фильмы высокого класса и зрелищного потенциала — такие, какими для своего времени были «Веселые ребята», «Волга-Волга», подобные нынешней ленте «Мы из джаза» и даже — рискну сказать это — «Душе»? Увы, увы... Будь они в нашем репертуаре, работники киносети, конечно же, предоставили бы именно им, советским фильмам, зеленую улицу. В первую голову именно их выпустили бы на экраны страны.

Словом, посмотрим правде в глаза: «укрощение строптивого» — привилегия, да и обязанность прежде всего советских сценаристов, режиссеров, актеров.

Однако, думаю, и это лишь одна сторона проблемы. Дело не только в том, чтобы дать широкой публике веер развлекательных — музыкальных, комедийных — лент с высокими художественными достоинствами, в достатке насытить ими наш экран; нет, не только в этом дело!

В каком жанре ни работал бы тот или иной мастер кино, какую бы серьезную, животрепещущую, остропроблемную тему ни разрабатывал, он должен думать о зрелищности, увлекательности, даже завлекательности своего фильма. Это, уверен, его святой долг, профессиональный и гражданский. Долг перед зрителем, перед обществом, перед временем, если хотите!

Конечно же, будучи реалистами, мы понимаем: сегодня при самых оптимальных условиях проблемный фильм

не сможет собрать обширную аудиторию, какую соберет талантливый мюзикл или приключенческий сериал. Но наша общая задача — поднимать зрительский потенциал социальных, проблемных картин все выше и выше, заинтересовывать ими все новые и все более широкие слои советской киноаудитории.

И тут хочу подчеркнуть еще и еще раз: за работу на этом важнейшем идеологическом и эстетическом поприще прокатчики ни в коем случае с себя ответственности не снимают.

Товарищ К. У. Черненко в докладе «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии» сказал, что в отношении к пище духовной «для нас на первом месте должен быть не коммерческий, а политический подход». Мы отлично помним это стратегическое положение, помним — и принимаем его как руководящий принцип всей нашей работы.

Вернемся к рекламе. Важный ее канал — сам экран. Широко распространен показ анонсовых роликов в начале сеанса. Такой способ рекламы особенно эффективен, ибо заранее визуально знакомит зрителя и с актерами, и с образным строем фильма, и с его киноязыком.

Яркая, броская в изобразительном решении, лаконичная и точная в текстовом, стендовая реклама у входа в кино должна быть зазывной, «аппетитной», чтобы человеку захотелось обязательно сходить именно на этот фильм.

Кинопрокат практикует новые эффективные формы рекламы. Например, торжественные премьеры в одном или нескольких кинотеатрах города, как правило, с участием съемочной группы. Конечно, серьезного, обстоятельного разговора о картине здесь не происходит, но публику неизменно привлекает сама атмосфера праздника, возможность увидеть «вживе» мастеров экрана.

Стараемся не забывать и пропаганду фильмов в трудовых коллективах. Когда я думаю об этом, мне видятся тут немалые резервы увеличения посещаемости. Ведь если правильно определить основную потенциальную аудиторию фильма — ученые, студенчество или рабочие, — то легче распространить билеты именно в этих слоях. Не говоря уже о том, что человек куда охотнее пойдет в кино, ежели билет ему заботливо принесут прямо на работу!

И все же, и все же... Надо помнить, что выход в кино — дело добровольное. Зрителю ничего нельзя навязать, его можно — и должно! — только увлечь. Реклама должна быть зазывной, но этой зазывности противопоказан, вреден даже оттенок обмана.

Недавно вышла на экраны мосфильмовская лента «Любовью за любовь». Прокат, решив, что благодатней почвы для рекламы не найдешь, взахлеб расхвалил фильм: музыкальная комедия! По мотивам пьесы Шекспира «Много шума из ничего»! В главных ролях Лариса Удовиченко и Аристарх Ливанов! А главное — внимание, внимание! — в картине участвуют и поют Алла Пугачева и Евгений Нестеренко! Все на «Любовью за любовь»!..

Зрители поверили. И на первых порах валом повалили в кинотеатры. А выходили... ругая работников киносети за ложную информацию. Музыка-то прекрасная, но комедия — скучная, Алла Пугачева только раз мелькнула со вставным номером.

Что может быть хуже, чем зрительское разочарование, крушение иллюзий? На второй день проката залы пустовали. И не скоро публика, обманутая в своих ожиданиях, забудет этот обман и простит нам вину...

Особенно велико значение рекламы

на селе. Дела с посещением кинозалов здесь неважны. На то есть букет объективных причин. Останавливаться на них подробно я не стану — это совершенно особая тема. Однако при прочих равных условиях есть огромный перепад в зрительской активности. Могу назвать соседние села, где в одних каждый житель в среднем смотрит картины полсотни раз в год, а в других — раза три-четыре. Убежден, что это зависит в огромной степени от киномеханика.

Функции сельского киномеханика — не те, что у его коллег в городе. Вернее, не только «те» — они гораздо обширней. На селе киномеханик — в одном лице и администратор, и методист, и пропагандист. Как он работает — формально или с душой, с огоньком, с выдумкой, так и жители села ходят в кино.

Мне запомнилась встреча с бригадиром киномехаников Кобринской районной киносети Брестской области Евгением Ивановичем Жуком.

— Если я привожу из района фильм, — рассказывал он, — то до вечера стараюсь пообщаться с большинством жителей деревни. Стараюсь успеть и в сельсовет, и в правление колхоза, на ферму, на колхозный двор — и везде и всем рассказываю, что за фильм привез, о каких проблемах в нем идет речь. Время позволит — пройдусь по оживленным улицам, позову людей в кинозал. При этом я учитываю, кто какие фильмы любит, какие темы и жанры предпочитает. За свою долгую практику я досконально изучил интересы и запросы жителей. Например, привожу картину о Советской Армии. Обязательно заявлюсь к Марии Ивановне и посоветую сходить в кино — ведь, говорю, у вас внук служит как-раз в тех войсках, про которые фильм. Мария Ивановна не только не откажется и сама пойдет на картину, но родственников приведет посмотреть, в каких условиях служит внук...

Какой тут вывод? Простой и ясный: непосредственное, повседневное общение со зрителями — вот главнейшая черта, которая должна быть свойственна работе киномеханика на селе!

●

В творческой кинематографической среде живет точка зрения — по-моему, ошибочная, — что посещаемость тех или иных фильмов едва ли не полностью зависит от отношения работников киносети. Мысль эта четко прослеживается, например, и в статье «Фильм как праздник», которую опубликовал в «Литературной газете» Александр Митта, режиссер особо уважаемый в прокате за то, что он в своем творчестве ставит сильный акцент на зрелищности фильма. Утверждая, что «праздник должен стать структурой, действующей постоянно на каждом сеансе», он приходит к выводу, что сам этот праздник целиком в руках работников киносети: «Для этого перед кинотеатром должны гореть праздничные огни, реклама должна стать украшением города, а не тусклой информацией».

Не споря с этими идеями, хочу все же заметить, что главным в празднике, его сущностью и душой может быть только сам фильм. Как же иначе?! Праздник состоится, лишь когда произойдет встреча публики с истинным произведением искусства — независимо от того, на какую оно сделано тему и в каком жанре. К сожалению, об этом в статье А. Митты не говорится ни слова. Жаль.

Ну как организовать праздник вокруг фильма, который не дает пищи ни уму, ни сердцу, не затрагивает проблем, волнующих современника, изобразительно скучен, по интриге вял?! Как быть празднику вокруг филь-

ма, который не дает возможности ни поразмышлять, ни поволноваться, ни порадоваться, ни поплакать?! Рекламировать картину, зазывать публику, зная, что ты вводишь людей в заблуждение? Извините, себе дороже!..

Но в чем А. Митта прав, так это в мысли, что кинотеатр сегодня требует большего комфорта, куда более высокой культуры обслуживания.

Что же такое — современный кинотеатр? Каким ему следует быть, исходя из условий современной нашей жизни, быта и из ситуации, сложившейся в системе «кино — зритель»?

Сегодня кинотеатр в идеале должен стать многосторонним очагом культуры, местным клубом, если хотите, где человек может интересно, с пользой для себя провести время. Просмотр фильма — должен быть основной, но не единственной частью предлагаемой программы. Люди охотнее пойдут в кино, если за полчаса до сеанса они смогут познакомиться в фойе с интересной выставкой, послушать музыку, а то и потанцевать, посидеть в баре за кофе или коктейлем, как говорится, себя показать и других посмотреть. Опыт создания таких кинотеатров у нас уже есть — могу сослаться на пример кинофикаторов Армении, Ленинграда, Минска, Киева, Ростова-на-Дону. Однако большинство кинотеатров все еще не соответствуют настоятельным требованиям времени, они сориентированы только лишь на показ фильмов, а не на полноценное в эстетическом и этическом отношении проведение свободного времени.

Дело за тем, чтобы все привести в систему и постепенно, но последовательно превратить все кинотеатры в любимое место досуга наших сограждан. Именно об этом шла речь на прошедшем в апреле текущего года ленинградском семинаре начальников краевых и областных управлений кинофикации. Мы договорились о том, что внимание работников киносети будет сосредоточено и на совершенствовании работы со зрителем, и на приведении кинотеатров в должный вид.

●

Возвращаясь к статье Александра Митты, я хотел бы сказать и автору, и всем художникам нашего кино, которые нередко упрекают кинофикаторов и прокатчиков в действительных и мнимых грехах: дорогие товарищи, ну к чему нам пикироваться, спорить, кто больше виноват в неудачной встрече того или иного фильма с публикой? Ведь мы с вами делаем одно дело, важное для народа и партии. Я думаю, куда эффективней искать и находить способы дружной совместной работы, каждый — на своей половине поля, строить взаимопонимание между теми, кто создает фильмы, и теми, кто доводит их до аудитории.

Всецело поддерживаю поэтому Виктора Трегубовича, который высказал в «Советской культуре» мысль о том, что успех кинематографа зависит от умения работников кино идти вместе с аудиторией: «где-то зритель нас подтягивает, где-то мы помогаем формировать его вкус и ведем за собой».

Ленинградский режиссер в этой статье тонко, со знанием дела подмечает недостатки проката фильмов, а совершенствование воспитательной функции кинематографа не мыслит вне укрепления единства действий творцов, кинофикаторов и прокатчиков.

Новый партийно-государственный документ, посвященный дальнейшему развитию кинематографии, поставил перед нами четкие задачи по повышению эффективности нашей работы. Ответ может быть только один — всеми силами решать эти задачи, активно способствуя средствами кино идейному, нравственному, эстетическому воспитанию людей.

Разборы и размышления

Г. Масловский

Открыть Толстого

«ЛЕВ ТОЛСТОЙ»
Сценарий и постановка С. Герасимова. Оператор С. Фильппов. Художники А. Попов, М. Калина. Композитор П. Чекалов. Звукооператор В. Хлобынин. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР), словацкая киностудия «Колиба» (ЧССР), при участии В/О «Совинфильм» (СССР) и объединения «Чехословацкий фильмэкспорт» (ЧССР), 1984.

Никто, вероятно, не удивился известию, что Сергей Герасимов снимает фильм о Льве Толстом. Давний и страстный приверженец литературы, не раз провозглашавший ее первородство по отношению к кинематографу, доказавший любовь к ней тонким анализом ряда произведений и в статьях, и на занятиях в режиссерско-актерской мастерской ВГИКа, и, конечно же, прежде всего первоклассными экранизациями произведений Лермонтова, Фадеева, Шолохова, Стендаля, А. Толстого, закономерно обращается к биографии великого русского классика.

Теперь, задним числом, ясно, что, хотел того Сергей Герасимов или нет, приступая к работе над фильмом «Лев Толстой», он должен был не просто снять очередную картину, но создать произведение этапное и в какой-то мере программное.

Прозаический, повествовательный кинематограф — направление, к которому всегда принадлежал С. Герасимов, — еще с 30-х годов занял в советском кино лидирующее положение, в конце 50-х обрел второе дыхание и до сих пор определяет своими достижениями облик и суть кинопроцесса. Но вот около середины 80-х здесь стала ощущаться некоторая «усталость формы», появилось «ощущение бега по замкнутому циклу», по выражению одного из ведущих представителей этого направления сценариста Анатолия Гребнева. По его мнению, «голоса «живой жизни», которыми мы насыщали свои картины, услышаны, наши наблюдения усвоены, территории, которые мы открывали, застроены. Период, когда похожесть на реальную жизнь достаточна для идейного и эстетического наполнения (произведения. — *Г. М.*), окончен. ...Требуется переход на новую... степень условности, другой градус реализма». Основой нового этапа развития повествовательного кино, по мысли А. Гребнева, должна быть «более жесткая, что ли... более откровенно выраженная» концептуальность, проблема заключается в «более отчетливо выраженном авторском начале» [1].

В кинопрозе позиция автора как бы обусловлена приоритетом объективного изображения. Автор, как правило, практически не вмешивается в течение жизни на экране, не проявляет прямо своего отношения к событиям и характерам героев, предпочитая, чтобы зритель сам делал выводы из объективно показанной истории. И хотя многие представители этого направления решительно считают свой кинематограф авторским, фигура автора на экране в, так сказать, идеологически конденсированном виде почти не воспринимается.

А между тем в литературе, кровное родство с которой повествовательный кинематограф не раз декларировал и доказывал, проблема автора решена, осмыслена в ряде серьезных теоретических исследований. Поэтому потребность в более открытой авторской позиции ни в коей мере не является отказом от завоеваний повествовательного кино, но продолжением, развитием, углублением его сути. Назрела необходимость реализовать это стремление, а к призывам времени Герасимов всегда был чуток.

Толстой, который родился во времена Пушкина и умер накануне смены исторических эпох, который сам был эпохой в литературе, — безусловно, это идеальный в данном случае материал.

●

Две серии фильма «Лев Толстой» — не формальное деление метража пополам, как зачастую теперь водится, а попытка совмещения жанров в пределах цельного произведения.

Первая часть картины — «Бессонница» — вторжение в новую для Герасимова, да и для повествовательного кино в целом жанровую область. Более всего эта часть напоминает фильм-монолог. Классическая схема композиции этого жанра предполагает параллельное течение или, скорее, столкновение двух слоев повествования. Один — события внешние, как правило, обыденные, приземленные, с ограниченным внешним действием. Второй слой — движение мысли героя, выхватывающей яркие моменты из прошлого, ставящей их в ассоциативные связи или контрастные сопоставления, с выходом за рамки реальности в форме видений или представлений о событиях, которые могли бы или могут еще произойти. Один слой — объективированное повествование, другой — прямое проникновение во внутренний мир героя.

Впервые обратившись к этим приемам, Герасимов пользуется ими так, словно они для него привычны. Он, к примеру, монтирует «голос мысли» Толстого, слышимый за кадром, с фразами, которые герой время от времени произносит вслух, — так образуется диалог с самим собой. Он выстраивает воображаемый разговор Льва Николаевича с Софьей Андреевной: она произносит текст синхронно, а Толстой отвечает ей лишь мысленно, не разжимая губ. Он разыгрывает эпизод, в котором герой пытается вообразить себе, как развернулись бы события, будь он, еще молодой, тридцатичетырехлетний, в Ясной Поляне, когда нагрянули с обыском в поисках печатного станка жандармы. Он сложно оркеструет эпизод воспоминаний Толстого о переписи 1881 года, где перемежаются изображение и звук двух временны́х слоев.

---

[1] Гребнев А. Не изменив себе. — «Искусство кино». 1984. № 1, с. 67—68.

Фильм «Лев Толстой» можно рассматривать как антологию известных приемов проникновения во внутренний мир героя. Здесь есть: монологи героя наедине со зрителем, «голос мысли», воспоминания (ретроспекции), сны, воображаемые диалоги, представления о том, как могла бы развернуться ситуация, если бы изменились условия; видения в образно-символической форме; приемы композиции, позволяющие оформить сюжет в подобие внутреннего монолога героя.

Все эти приемы опробованы в структурах фильмов-монологов, классические образцы которых хорошо известны.

Но Герасимов модифицирует утвердившиеся схемы, по-своему реализуя заложенные здесь возможности. В его фильме тоже параллельно движутся два потока событий, но они отделены один от другого временем суток. Дневные эпизоды представляют собой хронику жизни Льва Николаевича Толстого последнего его лета: встречи, беседы, споры с различными людьми — родными и близкими, живущими рядом, приходящими и приезжающими в Ясную Поляну. Ночью же Толстой остается наедине с собой (а мы — с ним), бессонница терзает его, заставляя перебирать эпизоды прошлого, выстраивать из них некую смысловую цепочку, способную прояснить то, что тревожит, мучит, не дает уснуть сегодня, сейчас.

Два эти слоя, в нарушение схемы, не пересе-

«Лев Толстой»

«Лев Толстой». Софья Андреевна — Т. Макарова

каются, напротив, они максимально разведены. Дневное время движется неспешно и неприхотливо, подчиняясь давно установленным правилам: завтрак; пока его накрывают — раздача милостыни у «дерева бедных»; разбор почты, посещение школы, верховые или пешие прогулки, музыкальные вечера или общие беседы... Ночные часы — это сны, видения, это лихорадочные скачки мысли по событиям и пространствам разных лет...

Ночь — сфера субъективного, день — владения объективированного повествования. В ночных эпизодах внешнее действие практически отсутствует: Толстой пытается заснуть, не может, встает, проходит в кабинет, зажигает свечу, просматривает рукопись — все это скорее обозначение того, что герой здесь, с нами; что затейливый набор сцен и кадров имеет неоспоримое, наглядное единство; появление героя в кадре здесь есть иллюстрация к голосу его мысли, способ привязать ее к реальности. Зато днем нам не дано заглянуть в мысли героя, если он сам не поверяет их собеседникам.

Столкновение между двумя слоями осуществляется не на фабульном уровне композиции, а на ее сюжетной глубине. Зрителю самому предоставлена возможность в неспешном течении реальной жизни находить подтверждение беспокойным мыслям героя, а в ночных бессонных бдениях обнаруживать отзвук дневных диалогов, споров, бесед. Герасимов вовсе не оставляет свою исконную территорию повествовательного кино, а только существенно ее расширяет. Он не заговорил на другом языке, но включил в свой лексикон новые слова и выражения. Первая часть фильма — интереснейшая попытка сбалансировать объективированное повествование с приемами субъективизации. Герой представлен зрителю объемно, с разных точек зрения: вот его поведение в реальных жизненных ситуациях, а вот круг его мыслей и чувств.

●

Вторая часть — «Уход» — жанрово резко сдвинута в сторону хроникально объективированного повествования о последних днях Толстого.

Мы практически не получаем доступа во внутренний мир героя. Толстой не только бежит из Ясной Поляны, не только уходит из жизни — он отдаляется и от нас: мы уже не можем окунуться в его мысли, а внешнее выражение его сознания становится все «темнее», невнятнее...

Взамен логической цепи, хода мысли, работы сознания мы получаем иное: эмоциональное переживание. Герой здесь движется не логикой рассуждений, а вихрем чувств: куда направиться, он не знает, беспрерывно меняет решения; что станет делать, если остановится, тоже сказать не может, да и думать об этом, вероятно, не в состоянии; мысли его (то, чем именно был могуч Толстой) не встречают полного понимания у собеседников, а к концу становятся осколочными, почти не поддающимися разгадке. И мы двчжемся за героем не по

выстроенной фабуле, а по ломаному сюжету эмоционального порыва, проникаясь им, заражаясь сопереживанием, сочувствием, состраданием.

При этом перед нами как будто внешне нейтральное повествование в форме хроники. Здесь вроде бы документирован каждый шаг, каждая реплика может иметь ссылку на конкретные воспоминания, цитируются подлинные письма и телеграммы.

А ведь, кажется, после попытки в первой части прочесть ход мысли Толстого был соблазн проникнуть в кружение эмоций героя, представить его внутренний мир, сдвинутый с привычного круга. Герасимов во второй части фильма делает попытку выстроить объективированное повествование, но с более определенной, более жесткой авторской позиции.

Прежде всего надо со всей определенностью сказать, что перед нами вовсе не хроника. Достаточно просмотреть «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого, «Воспоминания» Т. Л. Сухотиной-Толстой, «Очерки былого» С. Л. Толстого, «Краткую хронологическую канву жизни и творчества Л. Н. Толстого» в томах Полного собрания сочинений или хотя бы сборник «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», чтобы убедиться в том, что последовательность событий, состав их участников, наличие или отсутствие ряда чрезвычайно важных фактов не всегда соответствуют действительности. Это лишь по форме скрупулезно воспроизведенная хроника, а по сути — переосмысление событий, которые не придуманы, но увидены и пересказаны в авторской интерпретации.

Герасимов почувствовал потребность в «открытых» приемах. Хотя пользуется он ими с осторожностью.

Приглядимся внимательней ко второму слою повествования, который, хотя и не столь обильно и интенсивно, как в «Бессоннице», прерывает ход событий и во второй части.

Вот сон Толстого в ночь ухода из Ясной Поляны. Сценарием этот сон был решен в весьма экспрессивной форме. Толстой видит себя в провинциальной гостинице: он заглядывает в зеркало, а вместо отражения там «какой-то красный квадрат на светлом колышущемся фоне, то вдруг квадрат превращался в злую рожу, а то опять в квадрат, а квадрат опять в рожу» [2]. Этот кошмарный сон навеян, видимо, рассказом «Записки сумасшедшего», в основе которого — страх и ужас, пережитые Толстым в 1869 году в Арзамасе: «жестокий, зверский, оправдываемый людьми небратский склад жизни — неизбежно приводит к признанию сумасшедшим себя или всего мира» [3].

В фильме этого сна нет. Вместо него мы видим фрагменты уже знакомого нам по первой части эпизода переписи 1881 года. В картины, виденные Толстым в Ржановской крепости, врывается короткое изображение Софьи Андреевны со свечой, свет которой искажает ее лицо. Это уже куски реальности, а не ретроспекции: Софья Андреевна сейчас войдет со свечой в кабинет Льва Николаевича, станет шарить в ящиках стола, в диване в поисках завещания — все это явится непосредственным толчком к уходу Толстого.

Монтажная фраза, следующая далее, «произнесена» с редкой в наши времена экспрессией: здесь смонтированы очень короткие кадры трех слоев изображения. Первый слой — объективированная реальность: Толстой в постели и Софья Андреевна у двери кабинета. Второй — ретроспективные фрагменты ночлежки в Ржановской крепости. Третий — портреты Льва Николаевича и его дочери Татьяны Львовны, снятые в беспокойном, мерцающем свете. Толстой, лежащий в постели, не может видеть портреты в кабинете; это взгляд Софьи Андреевны, которую изображения близких людей как бы предостерегают от грозящих тяжелыми последствиями действий. Графиня, в свою очередь, не может видеть фрагменты ретроспекций по той простой причине, что ночлежку она не посещала.

Так кто же тогда «произносит» эту сложную по структуре фразу, в которой совмещаются непересекающиеся слои реальности и видения? Автор фильма.

Кошмар «арзамасского» сна давал эмоцио-

---

[2] Герасимов С. Лев Толстой. — «Искусство кино», 1984, № 2, с. 169.

[3] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т., т. 53, с. 129.

нальный толчок решению героя, автор «указывает» нам на смысловую, идейную причину поступка Толстого: потрясение от встречи с бездонной нищетой московского дна привело героя к конфликту с Софьей Андреевной (мы это видели в первой части), и это принципиальное столкновение завершается сейчас. Можно даже предположить, что ночлежка и не приснилась Толстому во второй раз, что это не ретроспекция героя, а намеренный повтор — напоминание автора.

В фильм не вошел еще один сон героя, записанный в сценарии: Толстой зябко кутается в бурку, чувствуя озноб в разгар кавказского знойного лета, — то ли предчувствие смертельной болезни, то ли ощущение ее начала. Думается, сон этот не появился на экране не случайно: субъективные ощущения героя и ход его мыслей не вписываются в структуру второй части: субъектом повествования здесь стал не герой, а автор.

Правда, во второй части картины остался еще один сон Толстого, в котором он видит себя в горах. Вслед за этим он объявляет сестре, что едет на Кавказ, — сон как бы подсказал герою решение. Но видение это повторяется в таком контексте, что снова возникает сомнение: сон ли это героя или текст от автора?

Толстой умирает — и мы вновь видим, как стоит он, босой мужик со свободно опущенными вдоль тела узловатыми руками, в холщовой рубахе, с всклокоченной бородой и устремленным ввысь взглядом, среди скал, образующих высокий колодец, над которым клочок голубого неба кажется недосягаемо прекрасным.

Видение героя? Скорее авторский символический образ, некая пластическая формула Толстого и его жизни.

Символ, метафора — в фильме Герасимова? Еще год-два назад это прозвучало бы парадоксом. Возможно, при тщательном просмотре обширного творчества этого художника найдутся некоторые кадры или монтажные стыки, которые можно было бы истолковать как поэтический троп, — но в памяти, «на языке» их нет. При всей любви к поэзии — к Пушкину, Блоку, Пастернаку, Заболоцкому (в этом режиссер неоднократно признавался), в собственном творчестве Герасимов тяготеет к прозе в том ее понимании, которое предполагает образность скрытую, сквозную: она обнаруживается не в клеточке художественной ткани, а на больших просторах сложного монументального строения. Конечно, события, разворачивающиеся «у озера», есть образное воплощение острых проблем современности (и не столько экологических, сколько нравственных), но образ сложного нашего времени возникает из целого, он не умещается в символ или метафору. Разумеется, споры о том, какой должна быть архитектура вообще и в северных зонах в частности, обозначают в меньшей степени профессиональные проблемы градостроения, а в большей мере современное понимание нравственного императива «любить человека». Но ни в строении кадра, ни в световом рисунке, ни в монтажном решении фильма, ни в особых приемах мизансценирования идея эта не проговорена. Безусловно, коллективный образ молодогвардейцев есть патетический символ мужества, стойкости, героизма, беззаветного патриотизма советского народа, но патетика рождается не подчеркнутым ритмом, не возвышенным строем речи, а как результат тщательного воспроизведения тех сторон жизненной реальности, которые в совокупности (и только в совокупности) выносят на поверхность ее глубинный исторический и нравственный смысл. И если память не удерживает ярких метафор из герасимовских фильмов, то хорошо помнится, что режиссер в «Тихом Доне» отказался от шолоховской метафоры «черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца» в сцене гибели Аксиньи. Теперь Герасимову понадобилось подкрепить, усилить символом реалистическую сцену смерти. Теперь автору нужно после неподвижно замершего, ушедшего, умершего Толстого показать живого героя, крепко стоящего на земле. Как посреди сцены похорон нужно дать эпизод, где не его провожают в последний путь, а он сам провожает молодых односельчан-новобранцев в неведомую дорогу.

Если в первой части фильма хронологические перестановки, видения и сны были как бы процессом работы сознания героя, его внутренним

монологом, то в «Уходе» (особенно в финале картины) звучит уже авторский монолог. Сергей Герасимов заговорил со зрителем прямо, без посредничества фабульной ситуации, героев-протагонистов.

Автор стал действующим лицом.

Более того: он вошел в кадр.

●

Сказать, что Сергей Герасимов хорошо играет Льва Толстого, — значит, ничего не сказать, хотя и правда: хорошо.

Сказать, по устоявшемуся штампу, что он не играет, а живет, — сказать не больше, хотя и это правда: не играет, не изображает, не имитирует — страдает подлинными страстями.

И все же здесь нечто иное, чем только прекрасная актерская работа.

Когда на экране появляется неподвижно лежащий Толстой, снятый в долгом статичном кадре, с опаской ожидаешь, что вот сейчас камера станет приближаться к его лицу и обнаружатся наклейки, накладки, толщинки, гуммоз и лак, тон и пудра, что в каждом метре пленки будешь ощущать пот и муки оператора, дрожащего над лишним бликом, до миллиметра выверяющего угол наклона объектива, до сантиметра вымеривающего расстояние от «объекта», чтобы он был похож... Но вот «объект» пошевелился, встал, сказал что-то, пошел, стал двигаться, говорить, думать, жить — и забылся оператор, у которого, может быть, и были трудности, но на экране они не отразились. Сразу облегченно и уверенно сознаешь: похож, очень похож! Этого, экранного Толстого можно сличать с фотографиями, портретами, кадрами кинохроники — сходство наверняка будет поразительное.

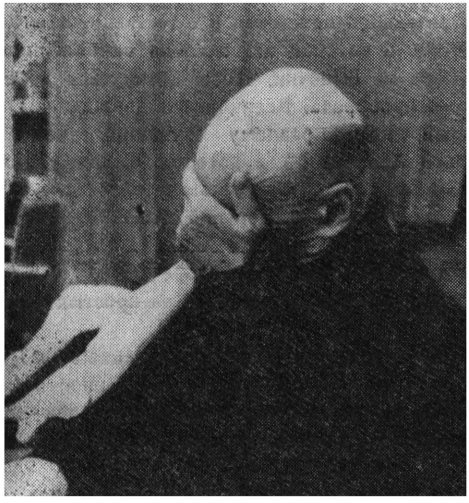
Черты лица, походка, позы, жесты знаменитого писателя пятидесяти с небольшим лет и восьмидесятидвухлетнего великого старца несомненно воспроизведены с величайшей достоверностью. И к тому же с полной свободой — смело, легко. Порой и дерзко даже: в фильме звучит запись голоса Толстого на фонограф, но известный текст произносит Герасимов — и как! Слушаешь и сомневаешься, кого слышишь? И ко всему этому — почти нет демонстрации сходства, его подчеркивания. Лучшие актерские сцены Герасимова характерны поразительной простотой и естественностью интонации, в которой нет и следа напряженного подъема на цыпочки, чтобы дотянуться до великого прообраза. Великолепен дважды повторенный, но по-разному звучащий диалог с Софьей Андреевной, в котором каждому дано лишь одно слово («Левочка!» — «Что?»), в эпизоде рассуждений о смерти. Так же, как и сцена семейной ссоры, вырастающая до масштабов бунта против всего, противоречащего совести, а между тем смело решенная на простых бытовых интонациях.

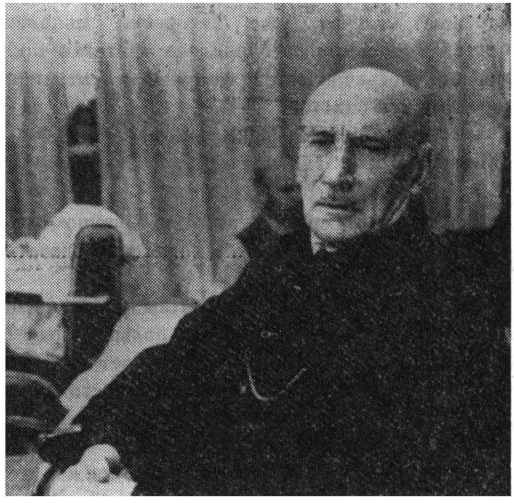
Игра Герасимова в самом высоком смысле кинематографична, ибо точно найденное и мастерски выраженное им состояние героя воздействует напрямую, сильно — так, как это возможно только в кино.

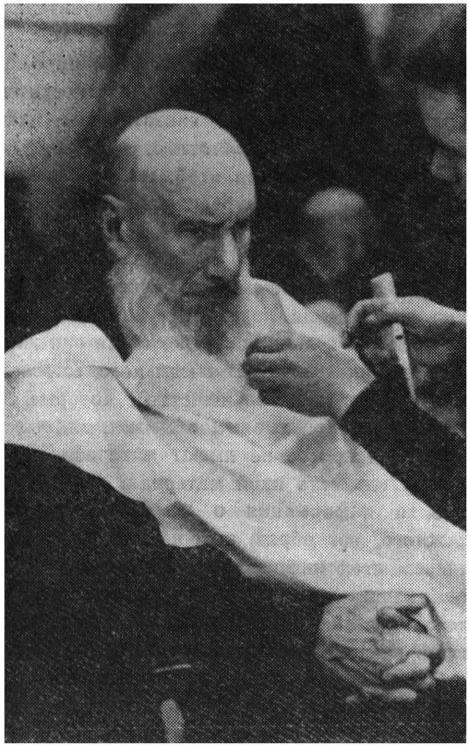
Едва лишь вопрос о сходстве с Толстым отпадает, начинаешь видеть на экране Герасимова: это его, герасимовский, внезапный короткий смешок посреди фразы, его характерные интонации, его словечки в тех местах, где текст обрастает импровизацией... При этом образ не раздваивается, органичность и целостность его не разрушаются. Нельзя сказать: вот здесь актер перевоплотился полностью, а тут ему удалось это не с такой полнотой. Перед нами Герасимов, талантливо и убедительно показывающий Толстого. Здесь стыков нет, искусство и мастерство такого уровня, где анализ бессилен и остается только более или менее верно передавать впечатления.

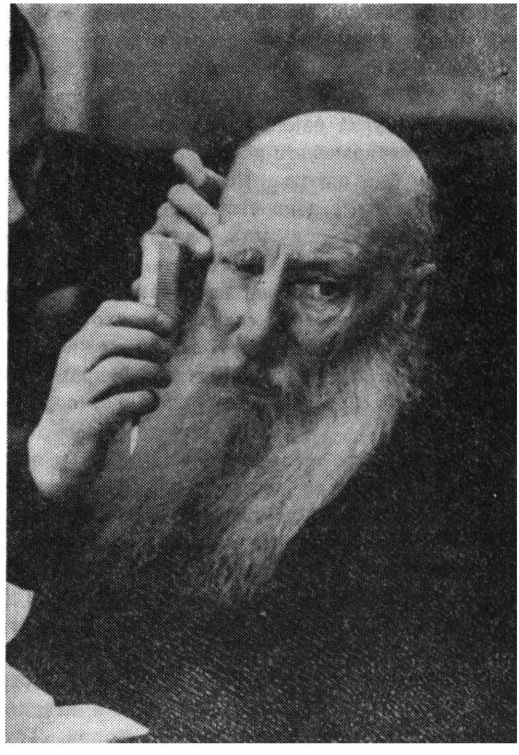
Но если это только впечатления, то они ничего еще не доказывают. В самом деле, есть ведь зрители (их даже большинство), которые, не встречаясь с Герасимовым в жизни, для таких впечатлений просто не имеют материала.

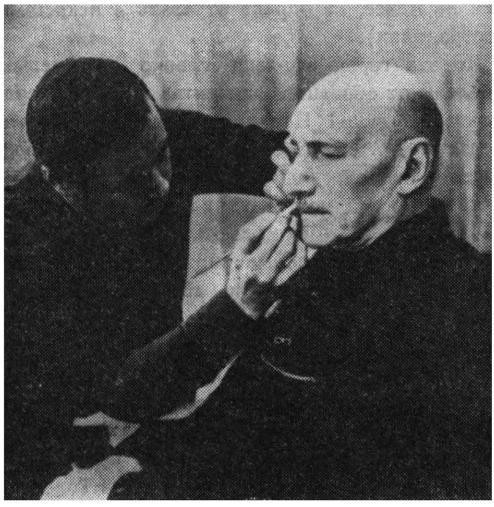
Зато у них есть иной материал: жизнь Толстого, та информация о нем, которая есть у каждого, тот образ, который сложился под влиянием этой информации. Зритель, без сомнения, узнает этот образ на экране: да, это Толстой, его облик, его взгляды, его жизнь. Но зритель неизбежно споткнется на том, что это как бы и иной Толстой, не совпадающий со стереотипным о нем представлением. Ни «Войны и мира», ни «Анны Карениной», ни «Воскресе-

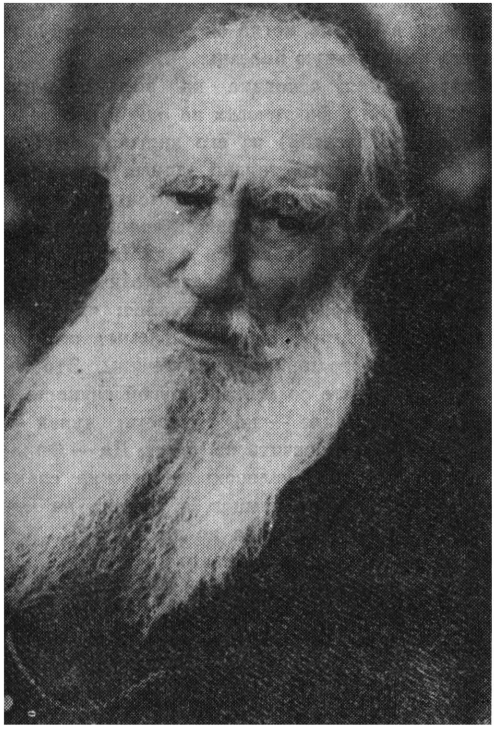












ния», ни «Севастопольских рассказов», ни «Детства», «Отрочества», «Юности», ни «Живого трупа», ни «Власти тьмы» у этого экранного Толстого словно и не существовало, из художественных его произведений упомянута лишь «Крейцерова соната», из хорошо известной публицистики статья «Не могу молчать!», зато говорится о совсем непопулярных ныне книжках «На каждый день», о неизвестных широкому читателю предисловии к исследованию Буланже о буддизме и неоконченной статье Толстого о социализме... О всем известных конфликтах Толстого с министерством просвещения, с высшим обществом, с цензурой, с церковью говорится глухо, а из показанного нельзя понять или догадаться, почему в яснополянских прудах ищут печатный станок и чем закончилась эта история, какие произведения писателя запрещены для печати и распространения, почему, собственно, с таким нетерпением ожидает смерти Толстого царь.

Словом, зритель получает чрезвычайно мало подтверждения имеющейся у него информации. У него наверняка возникает впечатление, что это, несомненно, тот самый Толстой, а в то же время и не совсем тот, что ему показали нечто иное, чем он ожидал увидеть в фильме с обобщающим названием «Лев Толстой».

В картине очень мало внешних признаков привычного кинематографа: обычный экран, никаких особых изобразительных эффектов, почти нет пейзажей. Это даже странно как будто: Ясная Поляна и дом в Хамовниках хранят предметы быта семейства Толстых, в Ясной сохраняется природа такой, какой она была при Льве Николаевиче, но нам не показывают подробностей. Здесь есть, видимо, хорошо обдуманное намерение не удовлетворять экскурси-

Едва лишь вопрос о сходстве с Толстым отпадает, начинаешь видеть на экране Герасимова: это его, герасимовский, внезапный короткий смешок посреди фразы, его характерные интонации, его словечки в тех местах, где текст обрастает импровизацией... При этом образ не раздваивается, органичность и целостность его не разрушаются. Нельзя сказать: вот здесь актер перевоплотился полностью, а тут ему удалось это не с такой полнотой. Перед нами Герасимов, талантливо и убедительно показывающий Толстого.

Фоторепортаж из гримерной Игоря Гневашева

онный интерес к вещам, направить все внимание не на вещи, не на быт, а на человека, личность, героя — на Толстого.

Но есть здесь еще один подтекст — он возвращает нас к эпиграфу, который предваряет картину:

«Странно, что мне приходится молчать с живущими вокруг меня людьми и говорить только с теми далеким[и] по времени и месту к[отор]ые не будут слышать меня»[4].

Эта запись в дневнике Толстого, сделанная им за три года до ухода из Ясной Поляны, выставлена в начало повествования как ключ к тональности произведения уже на последнем этапе работы над фильмом: ни в литературном, ни в режиссерском сценариях эпиграфа не было. Сценарий писался во многом по принципам биографического фильма, картина же снималась несколько иначе — не «поперек» сценария, но с уточнением концепции. В этой концепции быт, окружение, среда не так важны, как в традиционной биографической ленте: Толстой не живет этой средой, она чужда ему, он от нее уходит — и потому подробности быта и окружения ничего не объяснят нам, а, напротив, только затруднят понимание героя, который устремлен к нам, к людям, далеким от времени и пространства его тогдашнего обитания. Среда воспроизведена добросовестно и точно, но не акцентирована, она существует как фон.

То же и с людьми, окружающими Толстого: здесь появляются Страхов и Танеев, Сулержицкий и Гольденвейзер, менее известные широкой публике Булгаков и Сергеенко, Сухотин, Дранков, Феокритова, дети Толстого Татьяна и Александра, Сергей и Андрей, Маша и Илья, но кто — кто, можно лишь догадаться, а кто — каков, практически узнать нельзя. Больше внимания уделяется Владимиру Григорьевичу Черткову (А. Петренко), Душану Петровичу Маковицкому (прекрасная работа словацкого актера Б. Навратила) и Софье Андреевне Толстой (Тамара Федоровна Макарова, беспощадно подавляя свое обаяние, играет человека, чей трагический удел — невозможность полного понимания Толстого, но человека, которому мы, тем не менее, не вправе отказать в искреннем сострадании).

Но эти герои все-таки словно сознательно удалены от образного эпицентра фильма. Поразительная вещь! Парадоксальная для Сергея Герасимова, режиссера, принципиально, сущностно, концептуально актерского, прославившегося мастерством создания ансамбля. «Семеро смелых», «Комсомольск», «Молодая гвардия» — непревзойденные образцы коллективного портрета современника. Да и во всех других картинах Герасимова, где на первом плане главный герой — будь то учитель Степан Лаутин или казак Григорий Мелехов, журналист Юрий Алябьев или юный царь Петр, — всегда множество ярких персонажей, каждый — с индивидуальным рисунком роли, с неоднозначным характером, со своей темой. «Лев Толстой» обнаружил переход к иным принципам строения целого.

Вот характерный в этом смысле эпизод: воспоминание Толстого о зиме 1901/1902 годов в Крыму, в Гаспре, когда он с большим трудом одолел смертельную болезнь.

Ретроспекция основана на воспоминаниях А. М. Горького, фактически на одной коротенькой главке (десятой) из его книги «Лев Толстой». У Горького — только запись высказываний Толстого, никак не прокомментированная:

«Фридрих Прусский очень хорошо сказал: «Каждый должен спасаться a sa façon»[5]. Он же говорил: «Рассуждайте, как хотите, только слушайтесь». Но, умирая, сознался: «Я устал управлять рабами». Так называемые великие люди всегда страшно противоречивы. Это им прощается вместе со всякой другой глупостью. Хотя противоречие — не глупость: дурак — упрям, но противоречить не умеет. Да — Фридрих странный был человек: заслужил славу лучшего государя у немцев, а терпеть не мог их, даже Гёте и Виланда не любил...»[6]

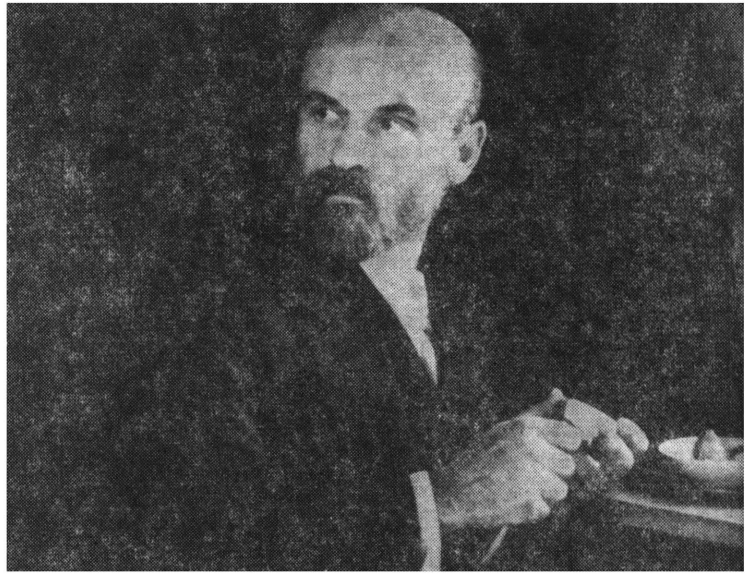
В сценарии это высказывание превращено в драматургически развернутый эпизод. Восполь-

---

[4] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т., т. 56, с. 76.

[5] По-своему (фр.).

[6] Горький М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 16, М., 1973, с. 266.



«Лев Толстой». Душан Маковицкий — Б. Навратил

зовавшись упоминанием в другом месте [7], что Толстого посещал двоюродный дядя Николая II великий князь Николай Михайлович, Герасимов выстраивает конфликт на том, что свой монолог о глупости так называемых великих людей, об их странностях, противоречиях и упрямстве Толстой произносит в пику представителю царской фамилии. Основной акцент в сценарии сделан на свидетелях этой сцены: «Сулержицкий наслаждался» [8], «Горький смотрел на Толстого с любопытством, граничащим с восторгом» [9], и именно их реакция открывает нам конфликтный подтекст отважного в данной ситуации высказывания Толстого.

В фильме остроумно выстроенный эпизод с совершенно определенной драматургической функцией решительно преображен. Прежде всего он потерял направленную функциональность. Реакция окружающих почти снята, она не читается столь определенно, как в сценарии, да и вообще акцент смещен — он перенесен на Толстого.

В сценарии его поведение выдержано в одном тоне: слабость, прозрачная бледность после тяжелой болезни, тихий голос, усталые старческие руки. Он как бы в тени в силу своего состояния, зато реакция его друзей должна подчеркнуть контраст физической слабости и силы духа героя. Герасимов создает из этого монолога актерский шедевр: он и слаб, и мощен одновременно, и тихо вежлив с великим князем, и дерзко лукав, он и размышляет здесь, сейчас, и в размышлениях этих искренен, то есть не выдает готовых мыслей, не подает их со значением к месту и ситуации, и в то же время именно подает их с нажимом, поскольку не просто цитирует Фридриха, а и с иронией изображает (или тоньше: обозначает) его напыщенную интонацию и акцент.

Я не знаю, где и когда произошла эта переакцентировка: в режиссерском сценарии эпизод записан так же, как и в литературном; может быть, другое решение пришло на съемках, возможно, сцена выстроилась по-иному и при

---

[7] См. там же, с. 264.
[8] Герасимов С. Лев Толстой. — «Искусство кино», 1984, № 1, с. 190.
[9] Там же.

монтаже, не исключено также, что Герасимов-сценарист, читая Горького, услышал интонации Герасимова-актера, но записать их в литературной форме было невозможно. Но вот факт: при таком исполнительском решении реакция окружающих ничего не добавила бы к монологу Толстого, разве что сузила его многогранность до выполнения одной, весьма упрощенной драматургической функции. Пострадали при этом участники эпизода: великий князь стал не более чем мало запоминающимся типажом, Сулержицкий оказался нужным лишь для того, чтобы сообщить о приходе «высокого» гостя, Горький вообще так бледен и невыразителен, что его присутствие и вовсе выглядит необязательным — он здесь «для протокола», поскольку слова Толстого записаны им. Зато как выиграл, отыграв за всех вместе взятых, Толстой, как тонко, скромно, щедро приоткрыл нам глубины своего внутреннего мира без всяких драматургических подпорок!

Этот эпизод показателен, потому что примерно то же произошло во всей художественной ткани картины. Драматургический принцип, положенный в основу сценария, выглядел достаточно традиционным и проверенным приемом биографического фильма: образ героя там вырисовывался благодаря его взаимоотношениям с самыми разными людьми — от близких и друзей до яростных противников, а реакции партнеров в основном и формировали наше восприятие героя, складывались в пусть неоднозначное, но вполне определенное отношение к нему.

В фильме же Толстой не проявляется в общении или проявляется мало. В основном он раскрывается в общении не с партнерами, а помимо, поверх них — прямо с нами. Кажется, еще немного — и он заговорит в камеру. Глобальной конвенции повествовательного кинематографа — объективированного (в основном) изображения — Герасимов не нарушает, но тонко работает на самой ее грани.

Он надевает личину Толстого, сохраняя собственное лицо, — и вот перед нами лик, то есть нечто большее, чем лицо или личина. Но результат еще больший: мы улавливаем, ощущаем, воспринимаем на экране не столько облик или обличье, сколько Личность. И это личность автора. Брехтовское «очуждение»? Нет, тут иное.

Так Булгаков показывает Мольера: французский драматург очень похож, но все же мы всегда видим рядом автора. Так Тынянов показывает Кюхельбекера, отчасти Пушкина и более всего — Грибоедова.

Герасимов выполнил задачу еще более трудную, но естественно встающую перед кинематографистом, — он показал Толстого в буквальном смысле слова.

Тем самым признанный лидер повествовательного кино совершил отважный и достойный восхищения скачок к крайней степени субъективированного повествования, до которой не доходили самые смелые экспериментаторы: он не только выстроил всю структуру произведения в соответствии с авторской позицией — автор вошел в кадр и слился со своим героем. Автора невозможно вычесть из образа Толстого — это органическое единство, но мы все время ощущаем его присутствие.

Герасимов сделал следующий шаг после М. И. Ромма, который первым почувствовал ограниченность объективированного повествования: в «Обыкновенном фашизме» автор заговорил и стал действовать за кадром, в «Льве Толстом» автор появился в кадре. Это не отступление с прежних позиций, не перемена творческой программы, не изменение эстетического кредо, а тот момент развития, когда внутренние накопления при соприкосновении с конкретным материалом приводят к рывку. Неожиданному даже, может быть, для самого художника.

●

Если в этом фильме сделано движение к более жесткому и определенному выражению авторской позиции, логично ожидать, что она должна привести к четкому и недвусмысленному выводу. Кто станет искать такую определенную идею, скорее всего остановится на мысли, которая более всего мучит героя. «Нельзя так жить!» — повторяет он неоднократно, и на это чувство наталкивают его различные жизненные ситуации: то письмо, полученное от Николая Николаевича Гусева, сосланного за распространение запрещенных произведений Толстого («А мы тут с вами наслаждаемся музыкой и

приятные беседы ведем. Так нельзя, так нельзя, нет...»), то открывшаяся перед его глазами бездна бедности народной («Вот ты бы лучше поняла, что я не могу в доме уже быть, совершенно не могу... Я не могу воспитывать детей так, как их надо воспитывать!.. Каждый день — пытка! Я не хочу больше быть хозяином поместий...»), то визит посетителя с Урала, передающего мнение товарищей («Вы не можете продолжать прежнюю жизнь. Пора от слов переходить к делу»). И здесь возникает второй постоянный мотив метаний героя: разрыв между словом и делом.

«Мне кажется, что никогда нигде люди не жили в таком вопиющем не только разладе, но и противоречии между сознаваемою мыслью, выраженной словом, и делом, практикой жизни», — писал Толстой в одной из редакций «Послесловия к «Крейцеровой сонате» [10].

И еще в другой статье:

«Никогда, мне кажется, люди не жили в таком очевидном противоречии между требованиями совести и поступками.

Человечество нашего времени точно зацепилось за что-то. Точно есть какая-то внешняя

---

[10] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., в 90 т., т. 27, с. 420.

«Лев Толстой»

причина, мешающая стать ему в то положение, которое ему свойственно по его сознанию» [11].

Однако целью определенной авторской позиции, как бы она ни была жестка, вовсе не является категорический логический императив, она стремится к широким, емким и неоднозначным художественным результатам.

Художественный итог фильма «Лев Толстой» выражен в авторской концепции героя.

Перед нами не гигант, глыба, колосс, даже не великий художник, мыслитель, философ — все это как бы за скобками фильма и принадлежит стереотипу, усвоенному зрителем ранее. Этот утвердившийся образ не оспаривается и даже поддерживается эпически масштабными эпизодами похорон Толстого, но только в фильме акцент сделан на другом: герой — человек, остро чувствующий, что ему досталась эпоха, в которой разрыв между сознанием, как надо жить, и реальной действительностью достиг критической точки, мучительно переживающий это и делающий отчаянные попытки привести хотя бы собственную жизнь в соответствие с нормами совести.

Вряд ли такая концепция удовлетворит тех, кто ожидает от фильма «Лев Толстой» суммы сведений о жизни великого писателя или объективной его оценки. Фильм Герасимова представляет собой как раз субъективный взгляд и субъективированное повествование.

Всем строем произведения автор говорит: вот Толстой («вызывающее» название фильма), вот его устремленность к нам (сразу заявленная эпиграфом), вот его неуспокоенное старостью существование среди людей близких, но его не понимающих, и приводящая к бессоннице лихорадочная работа сознания (первая часть — «Бессонница»), вот его попытка привести в соответствие слово и дело (вторая часть — «Уход»), вот человек, уходом из дома сдвинувший с места Россию, вот человек, не только кричавший о том, что наша цивилизация может оказаться в тупике, но искавший выхода из этого гибельного положения, до многого дошедший разумом или интуицией, трудом сознания и мучительной работой совести. Вот человек, нужный, необходимый нам сегодня, когда человечество настолько приблизилось к пропасти, что стоит на самом краю самоуничтожения. Когда проблема нравственного самоусовершенствования человека — одна из самых животрепещущих. Вот человек — не монумент, не гигант, не колосс, — вот человек.

Традиционный биографический фильм для такой концепции не годится: он стремится максимально исчерпывающе рассказать о герое, в идеале — «закрыть» его, у Герасимова задача противоположная — «открыть» Толстого, сдвинуть установившийся стереотип, обратить зрителя к своему герою, к тому, что говорит он нам, далеким потомкам, которым так важно сегодня его услышать.

Нам не рассказывают о Толстом, нам показывают Толстого, указывают на него.

●

Преодолев рубежи ортодоксального повествовательного кино, испробовав некоторые приемы субъективации, кое в чем переосмыслив их, поставив перед собой и во многом решив проблему автора, Сергей Герасимов совершил прорыв в новую область своего искусства. Теперь от других мастеров (да и от дальнейших шагов Герасимова) зависит, пойдет ли повествовательное кино в этом направлении или попытается искать другие пути для достижения нового градуса реализма.

Разумеется, Герасимов решил проблему автора не универсально, а только в пределах конкретного произведения. Что же, в самом деле, все должны теперь ринуться к переосмыслению жизни художников или философов и в их облике появляться на экране? «Лев Толстой» таких абсурдных рецептов не прописывает. Он вообще не предлагает рецептов. Картина Сергея Герасимова сдвигает весь огромный корабль повествовательного кинематографа со старого румба и тем самым дает возможность выйти на новые просторы углубленного осмысления действительности. Поворот мощный, но требуется и дальнейшая корректировка курса. Герасимов не закрывает проблему автора в повествовательном кино, он только ставит ее остро, полемично и художественно цельно.

[11] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т., т. 27, с. 285.

Константин Щербаков

На перекличке

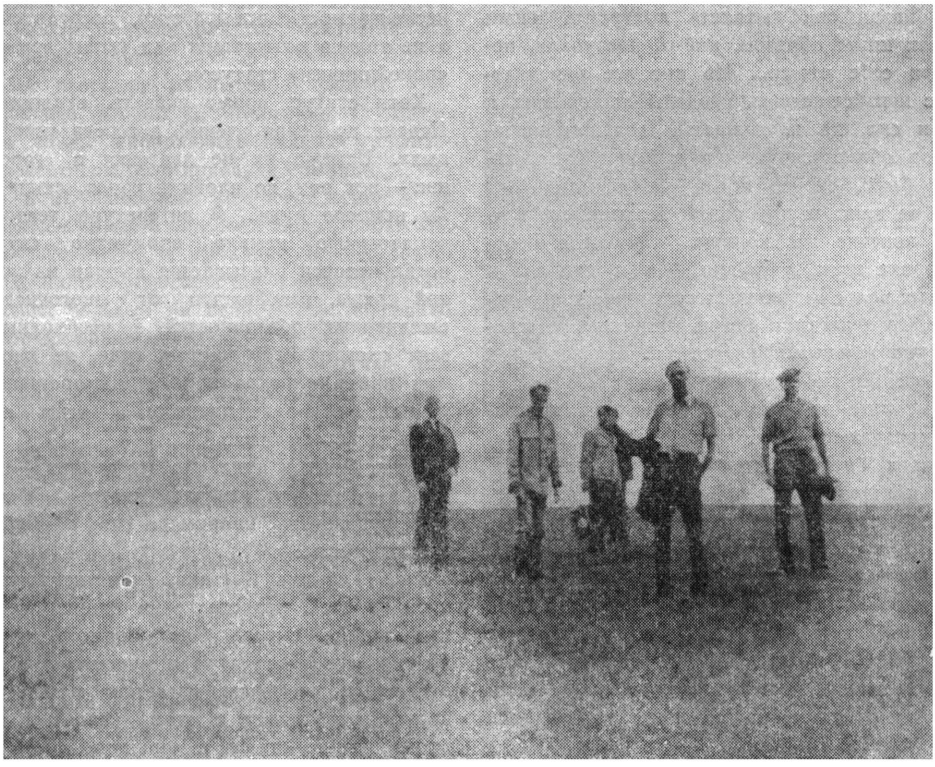
Новый фильм А. Миндадзе и В. Абдрашитова «Парад планет» начинается с того, что его герой, ученый-астрофизик Герман Иванович Костин, наблюдает звездное небо. Еще титров не было, но уже была россыпь звезд, мерцающих в ночной черноте. Замечу сразу: в сценарии начало иное. Там герой сперва получает повестку из военкомата, беседует по этому поводу с женой и лишь затем идет эпизод в обсерватории, где своим явно неформальным взаимоотношениям с лаборанткой Светой Костин уделяет внимание уж никак не меньшее, чем телескопам.

На экране Света и Костин ведут себя скромнее, поглощенные соприкосновением с вечностью. Дальше будет еще кадр свежего рассветного города, и только потом Герман найдет повестку и, постояв задумчиво у окна, начнет обходить приятелей. Два года назад они уже были на сборах, с тех пор не виделись, однако воспоминания о совместно проведенном времени, похоже, остались славные.

Преображаясь в фильм, сценарий с самых первых кадров освобождался от подробностей быта.

Военные сборы есть военные сборы: они ло-

«ПАРАД ПЛАНЕТ»
Сценарий А. Миндадзе. Постановка В. Абдрашитова. Оператор В. Шевцик. Художник А. Толкачев. Композитор В. Ганелин. Звукооператор Я. Потоцкий. «Мосфильм», 1984.



мают жизненный ритм, заставляют корректировать рабочие планы, выбивают из привычной колеи. Героям «Парада планет» корректировать, похоже, особенно нечего, а выбиться из колеи они явно не прочь. Конечно, городская суматоха углубленному и обстоятельному общению не способствует, но все-таки чтобы встретиться, посидеть, поговорить, коль скоро есть такая внутренняя потребность, усилие воли требуется не титаническое. Наши приятели усилий не делали, но раз само собою так вышло — хорошо, удачно, мы все-таки не чужие люди! У каждого свои способы встряхнуться, развеяться, я лично военные сборы к их числу не отношу, однако, в конце концов, — почему бы и нет? Вызвали, велели — не надо решать...

В фильме сразу узнается, отзывается точно подмеченная инертность, вялость существования немалого числа моих сорока-сорокапятилетних сверстников. Еще лет десять-пятнадцать назад они пытались выстроить жизнь тем или иным образом, как-то поступали, позволяли себе что-то... Но вот все определилось с неизбежностью, пределы поставлены, и нет ни сил, да и, пожалуй, желания заглянуть за обозначенную черту. И амбиции, которые были, скорее всего, излишними, уже почти не дают о себе знать. Да нет, стабильность, конечно же, хороша, особенно к сорока—сорока пяти, и трудно — и нужно ли? — до седых волос испытывать состояние «вокзальности», готовности к неожиданностям, переменам, упоительным броскам в неизведанное. И все же, все же — шевелится что-то...

Посмотрите на наших вырвавшихся на свободу приятелей — им даже условия, приближенные к боевым, нипочем, даром что привыкли к городскому комфорту, городской размеренности. И водный рубеж они форсируют браво, и пушку на себе волокут, и танки «противника» успевают вовремя заметить и «подбить» несколькими меткими выстрелами. И даже благодарность за службу получают от генерала, — правда, тут же выясняется, что их, приятелей наших, нет, что они «пали смертью храбрых», по условиям игры попав в зону ракетного удара.

Кому как, а мне по ходу этой «игры» временами жутковато делалось, — впрочем, на такой эффект, я думаю, и рассчитывали авторы фильма. Конечно, все понарошку, но когда в непроглядной ночной темноте наползает на тебя танк, ощупывая дорогу ослепительно-безжалостными снопами света, хочешь — не хочешь, думается о том, что такое может быть и бывало всерьез. Тень тревоги легла на лицо Костина, еще на чье-то лицо... Но это мимолетно, секундно, а так: шутки, смех, беготня. «Артиллеристы» палят из автомата в «танкистов», что расположились на другой стороне реки, «танкисты», веселясь, покрикивают: дескать, смотрите, переплывем реку — накостыляем без всяких автоматов...

И когда камера оператора В. Шевцика вновь приближает к нам нескончаемое космическое пространство, усыпанное мириадами звезд, — все настойчивей думается о том, что хорошо бы приятелям нашим взглянуть в эту нескончаемость осмысленнее, сосредоточеннее, а не только потешаться над своим временным «покойницким» статусом.

Хотя статус, прямо сказать, неожиданный. Неделя до конца учений, а героев «нет в живых». Неделю их не хватятся в городе, а они — вот они, во плоти и крови, люди и как бы немного духи... В литературе, театре, кинематографе немало придумано ситуаций, когда человек оказывается вырван из привычной среды, освобожден от многочисленных ежедневных обязанностей и необходимостей, взят словно бы в чистом виде, не нарушенном ничем привходящим и посторонним. Ситуация «Парада планет» в этом смысле одна из абсолютных.

Итак, люди и духи. Но что значит — духи? Должно же это означать что-то. Обостренную духовность, например. Или эфемерность, неуловимость.

Роль Германа Костина, единственного офицера из всех, первого среди наших «бесплотных теней», сыграл Олег Борисов, один из лучших актеров театра и кинематографа. По отдельным репликам, взглядам можно догадаться, что живет в этом человеке некая драма, что-то саднит в прошлом, а что имен-

но — мы так и не узнаем. Кажется, в сложившейся ситуации Костин понимает немного больше своих приятелей, что дает ему право быть слегка снисходительным с ними, но что́ же именно он понимает, почему его взгляд вдруг становится тяжелым, недобрым? Борисов — актер, который умеет играть неприметность, как бы ординарность даже, затерянность среди прочих. Но еще он умеет играть всплеск, ослепительный взрыв, когда сущность человека, вырвавшись из привычной, обыденной оболочки, вдруг заявляет о себе неопровержимо, весомо. Как, например, в фильме «Остановился поезд» тех же Миндадзе и Абдрашитова, где борисовский следователь, поначалу, как и Костин, обозначенный очень неявственно, в решительный момент обнаруживал недюжинную силу характера, вставал наперекор гражданской и душевной инертности немалого коллектива людей. В «Параде планет» были такие секунды когда казалось: вот-вот что-то произойдет с героем, как-то он определится, откроется. Но нет — не произошло.

Другие даны еще размытее. В фильме, кроме Борисова, играют С. Никоненко, С. Шакуров, а также набирающие кинематографическую известность А. Жарков, Б. Романов, А. Пашутин и П. Зайченко, которого лично я не знаю совсем. Вместе они составляют ансамбль, из которого никто не выпадает. Все достоверны, все наделены неброской внешней характерностью, каждый на свой манер, но никто не «прорвал оболочки».

Разумеется, такие серьезные, опытные мастера, как Миндадзе и Абдрашитов, элементарного просчета допустить не могли. И я вижу: «прорыв» не состоялся не потому, что он просто не получился, не вышел, а потому, что он не был нужен авторам, не имелся ими в виду.

Вспомним начало сценария и начало фильма и то, как с первых же кадров освобождался режиссер от присущих литературной первооснове житейских подробностей. Странное дело: в сценарии, по сравнению с фильмом, почти каждый из персонажей ощутимей, проявленней. На экране и профессии героев (кроме астрофизика с его небом, которое становится лейтмотивом фильма), и их семейные обстоятельства, при чтении вполне отчетливые, словно бы усредняются, выравниваются. Перед нами предстает коллективный портрет, в сущности, совсем неплохих людей, но людей б е з л и ц.

Вот в чем штука! Дух — это нечто, лишенное очертаний. Зрелость или закрепляет, или нивелирует личность, которая в юности обнаруживалась так или иначе... Наши герои шли к своим сорока годам, неумолимо «обкатываясь», наживая разобщенность и похожесть — друг на друга, на всех прочих. И так ли уж важно акцентировать профессии и семейные обстоятельства, если и то и другое для персонажей фильма, в сущности, не много значит. Ну, эта жена, ну, другая, такая ра-

«Парад планет».
Костин — О. Борисов (справа),
Слонов — А. Жарков

бота, этакая. Подумаешь, важность... А что важно? Что?.. Ах, да, дружба. Видите — сошлись на сборах, и как довольны. Однако не виделись два года — и тоже ничего...

Стоит предположить такую сверхзадачу, идею ленты — и сразу многое становится на свои места. Только вот — Борисов, Шакуров, Никоненко... Им, чьи индивидуальности знакомы миллионам зрителей, — им-то это зачем? Им зачем лица прятать? Но надо — и прячут, и почти преуспевают в стремлении быть неразличимыми. И еще — коль скоро фильм намеренно без ярких, запоминающихся личностей, то зачем героев сначала четверо, потом к ним присоединяются двое, потом еще один? Когда каждый несет в себе что-то, его присутствие оправдано уже тем, что́ он несет. А когда все несут в себе примерно одно, то почему семеро, а не двое, не десятеро?

Впрочем... стоп! Символическое число. Семеро смелых. Семь самураев. Великолепная семерка. (Это — если не углубляться.) Все — по плечу! Все можем, ибо, пока не кончится время сборов, с работы не позвонят! В самом деле великолепна эта бесшабашная победительность «духов», пускающихся во все тяжкие и точно знающих, что на самые головокружительные эскапады отмерено им судьбой семь дней (опять семь!). Изначально комична захватывающе полная свобода, ограниченная строгими рамками. Во что же, однако, она претворяется, как воспользовались ею герои?

Живое и сильное место ленты — посещение нашими ищущими приключений «сверхчеловеками» города женщин, аллегорически выражаясь. А выражаясь приземленно-прозаически — текстильного городка, где, как известно, «незамужние ткачихи составляют большинство».

Нас — мало, их — много, а что жены узнают — практически исключено. И вот наконец-то обозначились лица! Как же по-разному танцуют приятели со своими новоявленными подругами! Костин Борисова — драматически таинствен, загадочен. Мясник Султан Шакурова весело предприимчив, а шофер Афонин — Никоненко тоже предприимчив, но с какой-то суровой, мрачноватой целенаправленностью. Спиркин Пашутина берет своей интеллигентской нерешительностью, за которой — кто ведает, — быть может, скрывается бешеный темперамент, а Слонов Жаркова — бесхитростностью рассказа о собственных несовершенствах.

А женщинам, славным, привлекательным, преданным, они, приятели наши, похоже, хороши всякие — и таинственные, и открытые, и нахальные, и застенчивые. И вот уже купаться они собрались все вместе, ночью, голыми, на скрытом от посторонних глаз берегу — язычество, совершеннейшее язычество!

Компания веселилась, брызгалась, хохотала, но в процессе купания, после которого в сложившихся обстоятельствах надо ведь, согласитесь, что-то делать, — победительная уверенность «самураев» как-то сникала, растворялась в тумане, стелющемся над водой. Только Афонин оставался сосредоточенно целенаправлен, но и он отступился в последний момент, привлеченный зовом товарищей. На острове горел костер, и уютный огонек этот оказался вполне достаточным поводом, чтобы прекратить затянувшееся безрассудство, все-таки, знаете ли, чреватое...

Теплая, обещающая ночная река. Лица женщин, недоумевающие, сожалеющие — и жалеющие. И приятели наши, энергично, без оглядки плывущие к острову. Расковавшиеся было, но вовремя одумавшиеся и разом, стройно рванувшие прочь. Еще один вариант «русского человека на rendez-vous»...

Избави бог, я вовсе не утверждаю, что им надо было непременно воспользоваться ситуацией. Но выставляться, красоваться, распускать хвосты было зачем?

А беседа у костра располагает к откровенности. Тем более после купания, оборвавшегося как бы на полуслове. И вот полились, зажурчали признания сорокалетних мужиков: индивидуальности, разбуженные приветливыми ткачихами, требовали хоть какой-то реализации. Слушать было грустно. Совсем. Мелочность, невыразительность, общеподобность сокровенного, как говорится, открываются не каждому и не вдруг, свидетельствуют о ге-

роях даже больше, чем ленивая замкнутость, непроявленность устремлений и интересов. Только Костин — Борисов молчал.

А бескрайняя ширь звездного неба, вновь выхваченная, приближенная камерой, заявляла о себе все отчетливей, напоминала и требовала. Лайнер прошел в непроглядной его черноте, мы увидели лица спящих пассажиров, по-особому умиротворенные и значительные.

И так щемяще отозвалась в сердце панорама реки с берегами, поросшими лесом, и маленьким островом, где горел крохотный костерок... И не хотелось верить, что сидящие вокруг него люди оставались слепы и глухи к мерцанию звезд, одинокому рокоту лайнера, тихим ночным всплескам...

В этих эпизодах, в этих кадрах фильма Абдрашитов и Шевцик, как представляется, добились, чего хотели. Пронзительное сочувствие, жалость к героям, людям не чужим и не посторонним, быть может, знакомым, товарищам, соединились здесь с жестким осознанием невозвратимости прожитых лет, — прожитых не совсем так, не бессмысленно вроде, но тускловато, что ли, вполнакала, в обход надежд и стремлений, которые у каждого, наверное, были... Да, конечно, у каждого.

Чем же обделила жизнь этих ребят, кстати, в основном не чувствующих себя обделенными? Чем они сами себя обделили?

Конкретных человеческих судеб не хватает, однако, и в лучших эпизодах ленты. Есть общая тревожность предварительных итогов, но все-таки, наверное, ученый-астрофизик пришел к ним иначе, чем мясник из магазина, что за углом. На экране же — люди без прошлого, люди без биографий. Не ощущаются не только сегодняшние индивидуальности, но и вчерашние.

Мне опять-таки могут сказать: это притча, это — намеренно. Я понимаю, что намеренно. Но вот — по достаточно прихотливой ассоциации — вспомнилась пьеса «Картотека» польского драматурга Тадеуша Ружевича, помоему, одна из лучших притч мирового театрального репертуара. Там посреди сцены — кровать, на которой лежит герой, а сцена представляет собой улицу, открытую всем шумам и движениям дня. Герой был партизаном в войну и, судя по всему, партизаном хорошим. Но потом ушла отвага, и дерзость

«Парад планет»

ушла, затянула обыденность, кровать стала единственным местом, где герой чувствует себя хорошо. Даром что она на юру, ни от кого не спрячешься, но можно натянуть одеяло на голову, и будет хоть иллюзия, видимость покоя... Условность, притча — куда уж больше. Но поражала глубокая психологическая достоверность, с какой были показаны страдания героя из-за собственной безликости, попытки ее преодолеть, изжить.

Это — в театральной драматургии, где условность, отрыв от правдоподобия даются естественней, проще, чем в кинематографе. Сценическая притча, в общем, знакома, привычна. Удачные фильмы-притчи можно, пожалуй, по пальцам перечесть, притом что сам принцип открывает существенные эстетические перспективы. Тем сложнее задача, которую ставили перед собой Миндадзе и Абдрашитов.

Снова перечитываю сценарий и убеждаюсь в том, что он, в сравнении с фильмом, давал основания для более точного, последовательного решения этой задачи. Там притчевое начало предполагало подчинение себе кинематографического действия не сразу, не безраздельно. Оно входило исподволь, вырастало из конкретных взаимоотношений, в которые вступали герои, психологически очень определенно прочерченные драматургом. Сценарный замысел тоже, мне кажется, тяготел к обобщенности портрета, но там мы явственней видели, из какого жизненного многообразия складывается эта обобщенность.

При экранной реализации замысла сказалось, мне кажется, вполне понятное, но избыточное, идущее в ущерб художественной полноте стремление авторов к ясности, даже очевидности итога. Мне важно, близко то, что они сказали, но я бы предпочел разговор, где потребность говорить недвусмысленно, без обиняков в какой-то момент соединилась бы с внимательным, чутким рассмотрением всех возникающих по ходу дела, чрезвычайно многообразных «за» и «против».

Самая чистая притча строится по четкой и отнюдь не пренебрегающей человеческой полнотой драматургической логике, она вовсе не предполагает «знаковости» характера. А в «Параде планет» знаковость как раз ощущается. Явление обозначено, безусловно, реальное, однако мне иногда словно пальцем показывают: смотрите — явление. А я не только явление, я человека видеть хочу. Пусть притча, пусть освобожденность от обременяющих ее житейских подробностей, мелочей — все равно: человека. И оттого, наверное, емкая, непростая символика фильма временами становится вдруг слишком наглядной и назидательной. Такова, например, карусель, на которой кружатся герои со своими подругами. Радостный, бесшабашный полет, ветер свистит в ушах — а все по кругу, по кругу, за пределы которого не вырваться... Кстати, до этого был еще один аттракцион, тоже из арсенала парка культуры и отдыха, где те же персонажи опять-таки совершали движение по кругу, только не по земле, а в воздухе. И если принять за истину, что каждый человек — каждый! — являет собой планету особую, неповторимую и загадочную, то авторы фильма, выстраивая свой парад, этой истиной пренебрегли.

Впрочем, претензии претензиями, а «Парад планет» — фильм настоящий. Честный, серьезный, последовательный, пронизанный живой болью. И тем досадней его пробелы, тем существенней о них сказать. Это когда жизнь в фильме едва теплится, надо опасаться, как бы не задуть ее недостаточно взвешенной и рассчитанной критикой. А здесь что опасаться — фильм сам себя отстоит. Не знаю, согласятся со мной авторы в чем-то или не согласятся. Однако если говорить о гражданских, художнических склонностях Миндадзе и Абдрашитова, открывшихся в ленте «Остановился поезд», — «Парад планет» мог бы быть более емким и нравственно, и социально. Так я думаю. Все то же, только бы в большей степени через человека, через характеры.

По мере движения к финалу лента набирает духовную, философскую высоту.

После города женщин, о котором герои как-то сразу запамятовали, после оглушительно банальных откровений на ночном острове, прихватив там последнего, седьмого попутчика (химика, который, кстати, и физиком

мог быть, и ботаником), герои попадают в Дом престарелых, где их принимают за долгожданных представителей ремстройконторы и в этом качестве даже кормят обедом.

Первые секунды здесь странны, едва ли не фантастичны. Старый парк, умиротворенность. Один старик выглядывает из-за дерева, другой, третий — и вот уже множество стариков и старух провожают «великолепную семерку» любопытными взглядами. И такие найдены типажи, такие отобраны лица, что едва ли не за каждым — биография, судьба, время, хотя ни единого слова не было сказано. Происходит встреча стариков, которые прожили жизнь, с сорокалетними, как-то не очень, вразвалку живущими. Такие разные старики, но все смотрят одинаково внимательно и вопрошающе, им хочется знать, кто идет следом. Они имеют право это знать. И когда выясняется недоразумение с ремстройконторой, обескураженно гостеприимный завхоз, дав пришельцам закончить обед, говорит, однако, с тихой настойчивостью: «А вас ждут». И действительно — ждут, целая толпа под окном. Только снова семеро не оказываются смелыми. Мучителен кадр, когда они молча рассекают толпу, а старики не то чтобы мешают, препятствуют, но тянутся к семерым, стараются поспеть за ними, спешащими, и без слов взывают остановиться.

Дается как бы общий план горькой ошибки, когда приятели наши оказываются не теми, кого здесь надеялись увидеть. Но вот общий план переходит в крупный: одной из обитательниц дома показалось, будто Костин — это ее сын, потерянный еще в ленинградской блокаде. Снова ошибка, но врач просит: не противоречьте, завтра она обо всем забудет. И начинается рвущий душу диалог между Костиным и «матерью», которую играет Лилия Гриценко. Беспощадно крупно, глаза в глаза.

И вот она, горькая очевидность: старая женщина, утратившая память от горя, многое понимает, а сорокалетний ученый-астрофизик оказывается душевно беспомощен перед ее вопросами. Перед ее лицом.

«— У тебя есть друзья?

— Нет. Вернее, есть. Вот эти люди, с которыми я сюда пришел.

— Ты добрый?

— Да нет, не сказал бы.

— А откуда у тебя эта астрономия? Что это, мечта детства?

— Я хорошо учился. А хорошие ученики мечтают стать астрономами, открывать звезды. Но все давно открыто.

— ...Неужели? Этого быть не может.

— И тем не менее.

— А чем же ты занимаешься?»

Служба, приятели, сборы, восхитительная неделя свободы... И вдруг так прямо, бесхитростно: «А чем же ты занимаешься?» Она

«Парад планет»

на утро забудет. Но ему-то теперь — как забыть?

Слушая этот диалог, я вспоминаю Андрея Мягкова и Ростислава Плятта в фильме «Послесловие». Стилистика, режиссерский почерк — все, разумеется, разное. У Хуциева быт подробен, тщателен, он «играет», он объясняет героев. Тем показательней усредненность, стертость, общепринятость во всем, что связано с сорокалетним хуциевским героем, и неповторимость, яркость, единственность старика. Уверен: ни Хуциев, ни Миндадзе, ни Абдрашитов не задавались каверзной целью противопоставлять поколения. Но сказать некоторым из сверстников правду о них, правду, которая одна только и может остановить, отрезвить, заставить заглянуть в себя, — это авторы «Послесловия» и «Парада планет» могли, хотели, должны были сказать.

А парад планет, который намечалось наблюдать в костинской обсерватории и от которого сам Герман Иванович уехал без особого сожаления, — парад вот он, здесь, нынче ночью, никуда от него не денешься. Ожидающе смотрят в небо обитатели Дома престарелых, в толпе которых затерялись наши приятели. Их все-таки ждали, на них рассчитывали, и сейчас они должны помочь — помочь увидеть... Увидеть что? Явление тайны мироздания?.. Музыка звучит тревожно, предупреждающе. Камера поднимается над толпой, взмывает все выше, выше — и вот уже вся наша планета неумолимо совершает на экране свой ход. «И плыла земля...» — вспоминается короткая и надолго запавшая строчка из романа Чингиза Айтматова «Буранный полустанок», где жизнь человеческая тоже соизмерялась с вечностью, с космосом. Человек встает, завтракает, идет на работу, уезжает на военные сборы — а земля плывет.

Но не произошло ни страшного суда, ни открытия тайны. На этот раз не произошло.

Все провожали наших приятелей сочувствующими взглядами, на которые ложилась легкая тень осуждения, — и молодые женщины, и обитатели Дома престарелых, и этот вот умный завхоз. Может быть, задумаются они, с такой громкой, радостной лихостью начавшие свою неделю свободы и так тихо, робко ее закончившие, — задумаются, быть может, почему им сочувствовали и за что хотели, но не решились пока осудить?

У приятелей будет еще одна общая ночь, которую они проведут в стогу сена. Рассветное солнце высветит широкий луг, и этот стог, и маленькие подвижные фигурки людей. Нет, и сейчас не сами по себе эти ребята. Не сами по себе — как в те апокалипсические секунды. Они — частица жизни, совершающейся вокруг, и кому-то из них это, кажется, уже начало приоткрываться. И пророкочут по полю танки, не давая забыть о том, о чем забывать нельзя. Частица жизни, и ответственность на всех — общая. А общую ответственность могут разделить только люди, у каждого из которых — лицо.

Жанр своей ленты Миндадзе и Абдрашитов определили как «почти фантастическую историю». Что ж, в сегодняшнем мире фантастика и реальность сходятся все ближе, сплетаются так, что подчас уже и не разделить...

В город приятели наши входят тесной кучкой, но и каждый уже как бы отдельно. А оказавшись в уличной толпе, и вовсе растворяются в ней. Кто-то пустился вдогонку за троллейбусом, кто-то отваливает неторопливо, ибо дом — вот он, рядом. Только на прощание перебросились словами пароля, который во время учений действовал безотказно: «Карабин! — Кустанай!» И опять, как вначале, крупным планом задумчивое, сосредоточенное лицо Костина — Олега Борисова.

«Карабин! — Кустанай!» «Карабин! — Кустанай» «Карабин! — Кустанай...»

Как сделать, чтобы не обрывалась перекличка человеческих голосов? В реальной действительности, нас окружающей. И в фильмах, открыто, честно идущих ей навстречу, к числу которых принадлежит, безусловно, «Парад планет». Лента эта заставляет думать о важном, хотя мне не хватает в ней непосредственного эмоционального человеческого посыла, способного породить столь же непосредственный эмоциональный отклик.

Нина Игнатьева

Возмужание

...На всю жизнь осталось почти физическое ощущение того страшного, из далекого детства, сна. Ты несешься стремглав, спасаясь от преследователей, гулко стучит сердце, перехватывает дыхание, подкашиваются ноги... Вот-вот чьи-то цепкие руки схватят, скрутят тебя. Из последних сил делаешь рывок — и тьма расступается перед тобой, солнечный блик касается подушки.

То был сон. Лена Бессольцева испытала все это наяву. Задыхаясь, мчалась она по железнодорожному мосту, а вслед с громкими возгласами: «Стой! Стой! Чучело!» — бежали ее однокашники. Догнав, повалили наземь, били ногами...

Ролан Быков начинает свой фильм с резкой драматической ноты. Короткие плавные панорамы тихой улицы маленького городка, пестрой стайки ребят, теснящихся на скамейке, дощатой эстрады в парке, где готовится выступление оркестра суворовцев, только подчеркнут этот взрывной аккорд, этот ритмический сбой, когда с пронзительным криком влетит на мост худенькая девочка с отчаянными глазами. Чуть позже на вопрос деда: «За что они тебя?» — она ответит, решительно бросая слова: «Я чучело! Я урод! Я предательница!» И расскажет свою историю, которая и станет сюжетом фильма.

Впрочем, до этого ее история вела сюжет широко известной, популярной у читателей повести писателя Владимира Железникова «Чучело», по мотивам которой Р. Быков снял одно-

«ЧУЧЕЛО»
По мотивам одноименной повести В. Железникова. Сценарий В. Железникова и Р. Быкова. Постановка Р. Быкова. Оператор А. Мукасей. Художник Е. Маркович. Композитор С. Губайдулина. Звукооператор В. Курганский. «Мосфильм», 1983.

«Чучело».
Лена Бессольцева — Кристина Орбакайте

именную картину. Снял, вроде бы почти не отступая от литературной первоосновы, во многом даже буквально следуя ее тексту, а в фильме заметно вырос масштаб явления. Таково уж свойство киноэкрана — укрупнять: он заставляет зримо, во всей наглядности, так сказать, во весь рост увидеть события и потому по-особому высвечивает в нашем сознании их смысл. Конечно, и там, в книге, нам дано было ощутить настоящий драматизм возникшего конфликта, напряженность столкновения. Но в объективе кинокамеры обострились и ситуации, и характеры, а отсюда и сама проблема, занимавшая писателя, зазвучала с дополнительной силой. Она оказалась в центре наших сегодняшних общественных интересов. В точке пересечения размышлений и споров по принципиально важным, волнующим вопросам современности, хотя героям ленты по двенадцать-тринадцать лет, а конфликт произрастает из обычного школьного происшествия: класс сбежал с урока в кино.

Так, значит, «Чучело» — детский фильм? Да, он очень нужен детям. Но, может быть, еще больше — людям взрослым и прежде всего родителям и педагогам.

Не случайно именно педагоги в первую очередь поддержали картину, отметили, как жизненно важен такой фильм.

Кандидат педагогических наук, завуч Н. Мерецкая: «Фильм заставляет и думать, и размышлять, и сочувствовать, и по-настоящему искать правду. Он — о великой нравственности».

Директор ПТУ А. Колобалин: «Как только фильм выйдет на экраны, схвачу своего сына в охапку и пойду с ним в кино. Я смотрел фильм, и мне представлялось, что и мой сын может оказаться в такой ситуации... И я не только его поведу в кино, но и всех пацанов, которые живут в нашем дворе».

Преподаватель литературы З. Блюмина: «Мне бы очень хотелось привести на фильм весь мой девятый класс. У меня «мужской» класс, все очень толковые ребята, которым все можно объяснить, обращаясь к их уму, и ничего нельзя объяснить, обращаясь к их сердцу.

Здесь мы увидели, что обращение к сердцу человеческому является самым важным во всей нашей деятельности».

●

Это давнее свойство, давний прицел быковских картин: одновременно для детей и для

взрослых. «Я не делю искусство на детское и взрослое... У меня нет линии взрослой и детской. Есть линия убеждений». Эта «линия убеждений» и должна была объединять интересы «мальчишек и девчонок, пап и мам, а также дедушек и бабушек».

При этом убеждал Быков по-своему: не имитацией жизни, не милыми к ней иллюстрациями — режиссер приглашал зрителей участвовать в необычном для экрана шумно-пестром, озорном кинопредставлении, где царствовали шутка, трюк, гротеск, где всамделишное оказывалось рядом с самой что ни на есть условностью.

А можно ли войти в экран
Из зрительного зала,
А можно ли с экрана
Допрыгнуть прямо в зал?

Забавная песенка, открывавшая фильм «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», имела, конечно, двойной смысл: утверждала художественный мир, где вплотную сплетались искусство и реальность, и говорила о тех нескончаемых возможностях кино, что создают на экране яркую выдуманно-невыдуманную картину жизни. Ролан Быков демонстрировал эти возможности с кипучей энергией, неудержимой фантазией, с завораживающей ловкостью фокусника. Репутацию виртуозного изобретателя, разрушителя канонов и страстного полемиста он снискал едва ли не с первых режиссерских попыток. И не удивительно, что выплеснутые на экранное полотно порой с чрезмерной щедростью стихия игры, поток эксцентриады, обилие трюков не всегда встречали единодушный отклик: критика не проходила мимо чрезмерностей, грозящих иной раз утопить в частностях целое, зрители не всегда были способны перешагнуть рамки привычных стереотипов восприятия.

Быкова это если и огорчало, то не останавливало. Поисковый, экспериментаторский характер его творчества не увядал.

Он ставил «Айболита-66», не прибегая к традиционному реквизиту сказочного фильма, а смело раздвигая границы и расширяя условности жанра, смешивая кино, театр, даже цирк с его акробатикой и буффонадой.

Он снимал картину «Внимание, черепаха!», и экран вызывающе сверкал великолепием красок, сиял обилием солнечного света, словно переливался через край избытком чувств.

Он сооружал конструкцию «Автомобиля...», все время меняя кадр, используя приемы кашерования, вариоэкрана, смело перемещал музыкантов, ведущих кинопредставление, с «авансцены» на крыши домов реального города...

Но тогда Быков ставил комедии — теперь он сделал картину драматическую. Материалом диктовался иной жанр, иные средства выражения. В «Чучеле» режиссер столкнулся с совершенно новой для него задачей. Она не изменила «линию убеждений» в нравственной позиции художника — изменилась сама поэтика быковского фильма.

●

Как и в книге, в фильме Лена Бессольцева восстанавливает ход случившегося — экран дает эти эпизоды ретроспективно, показывая то, что прошло. Лишь короткие кадры-перемычки передают нынешнее, сиюминутное состояние девочки, пока она не завершит свой рассказ и действие снова не войдет в берега настоящего времени. Перед зрителем предстает не только диаграмма событий, но и кардиограмма чувств, переживаний героини картины.

Тот день, когда Лена Бессольцева — новенькая — вошла в незнакомый класс, был бы обыкновенным школьным днем, если бы не два обстоятельства. Во-первых, классная руководительница Маргарита Ивановна выходила замуж, во-вторых, она сообщила ребятам, что на осенние каникулы все поедут в Москву. Эти обстоятельства еще сыграют решающую роль в развитии событий и судьбе Бессольцевой, а пока состоится знакомство Лены с классом. Нескладный подросток с длинными руками, выпирающими лопатками, тощими косичками, большим ртом, она сразу получает прозвище Чучело, насмешками встречают ее ребята. Но Лена — простая, бесхитростная душа — принимает ехидные колкости за шутку, весело смеется вместе со всеми. Даже тогда, когда слышит в адрес своего дедушки: «Заплаточник», и здесь не почувствует злословья — слишком чиста, доверчива ее натура. А это только подли-

вает масла в огонь: ее клюют и клюют — по случаю и без случая. Как андерсеновского гадкого утенка.

Конечно, она не смотрелась рядом со Шмаковой (Аня Толмачева), с ее распущенными волосами, с небрежной, враскачку, походкой и модными, «под фирму», брючками. И рядом с Мариной (Марина Мартанова) — зазывной белокурый чуб, залихватское кепи, последнего фасона курточка... И с Мироновой — Железной кнопкой (Ксения Филиппова), с ее ледяным непререкаемым тоном, с холодным стальным блеском глаз, от которого мурашки по коже... И Лохматый (Дима Кружилин) с его твердым убеждением, что главное в человеке — сила, и Валька (Костя Чеховской), уверенный в безграничной власти денег, представить не могли себя в одной упряжке с этой «чокнутой», которая все принимает на веру, говорит то, что думает.

Потому стая то и дело набрасывается на гадкого утенка: он другой, ни на кого не похожий.

«Он некрасив... но у него доброе сердце», — защищала утка-мать своего детеныша. Лидер класса Дима Сомов (Митя Егоров) — красивый мальчик, однако сердце у него оказалось трусливое. За срыв урока ребят лишили поездки в Москву, они пытаются выяснить, кто «накапал» учительнице; Дима, который сказал правду Маргарите Ивановне, боится признаться классу, и тогда Лена, чтобы выручить товарища, берет его вину на себя — теперь Бессольцеву считают предательницей. Фильм не идет путем прямого противопоставления: белое — черное. Он показывает сложную диалектику отношений Лены и Димы. И если с ее стороны — полная отдача, самопожертвование, то и он хочет этой дружбы, пытается обнародовать истину, трусит, чувствует неловкость за свое малодушие, искренне верит, что сумеет превозмочь себя, и все-таки отступает в страхе перед жаждущими расплаты однокашниками. И, по сути, приводит этой своей ложью к несправедливой и жестокой мести класса Лене.

Здесь и происходит самое страшное — объединение на почве ложного коллективизма. Вспоминаются известные формулы: «Коллектив всегда прав», «Нельзя противопоставлять себя коллективу» — не сыграли ли и они печальную роль в развитии событий? Ведь труднее за коллективный грех (сбежали с урока в кино) и пострадать коллективно — куда легче найти козла отпущения. И Лена Бессольцева становится объектом травли, всеобщего бойкота. Уже не мелкие щипки достаются ей — девочку гонят по улицам городка так, как борзые гонят на охоте обреченного зайца, пугают страшной кабаньей мордой, просунутой на палке в окно... А войдя в раж, ребята придумывают новый вид мести: решают сжечь чучело, изображающее Лену Бессольцеву, на глазах у нее разводят костер, и огонь карает «предательницу»...

Погоня, костер — беспощадные эпизоды. И легко понять то, что раздаются голоса зрителей, не принимающих подобного обострения ситуаций, столь крайнего художественного решения. Тем более, что оператор А. Мукасей снимает эти сцены с подчеркнутой экспрессией (его работа в этой картине, на мой взгляд, не просто демонстрирует новый уровень профессионального мастерства — свидетельствует о той художественности, которая определяется силой переживания и стремлением найти средства, способные как можно полнее его выразить). В эпизоде, когда ребята сжигают чучело, обострение порой принимает даже театрально-аффектированный характер.

Однако режиссер не собирался погружать фильм в жестокую атмосферу — жестокость и жесткость не суть синонимы. Авторы не смягчают жесткости экранного письма, потому что слишком чудовищная это вещь — детская жестокость, чтобы не показать ее во всей неприглядности. К тому же Быков не хотел, чтобы после просмотра его картины кому-то из юных зрителей пришло в голову повторить подобную «игру» с костром, и снимал эпизод, имея в виду и такую задачу: экран должен отбить всякую охоту подражать участникам дурной затеи.

Но сама сцена эта — по художественной логике произведения — была необходима и в книге, и в фильме: это тот психологический предел, к которому авторам нужно было подвести

и героев, и зрителей. Лену — чтобы сообщить ей импульс к активному сопротивлению, ребят — чтобы смогли потом понять, куда завела их ложно понятая идея и нравственная глухота, зрителей — чтобы сильным, почти шоковым толчком заставить напряженно работать самосознание.

Конечно, уже одна возможность подобного происшествия вызывает противодействие. Картина ведь рассказывает не о патологических случаях, не о моральных уродах — нормальный класс, нормальные дети. Тем громче надо бить тревогу! Ребятам кажется, что они вершат правый суд, наказывая предательство, на самом деле наказание едва не оборачивается преступлением.

И подумалось: может быть, и отсюда они родом — эти развязные, наглые парни, которых мы видели в фильме «Средь бела дня...», устраивающие «ледовое побоище» в мирной зоне отдыха на берегу реки. Или персонажи давней уже картины «Обвиняются в убийстве», ударом винной бутылки оборвавшие человеческую жизнь. Или пацан, снятый документальной камерой, отвечающий на вопросы журналиста: «Человека ударишь?» — «Могу». — «За что?» — «Даже просто так могу».

Нет, ошибутся те, кому покажется, что авторы «Чучела» неправомерно гипертрофировали события, слишком обнажили зло и жестокость («Бывают, конечно, отдельные случаи, но зачем уж так-то...»). Когда — пусть и в отдельных случаях, пусть в зародыше — видится опасное для общества явление, разве не следует беспокойство за это выразить не тихими шелестящими звуками скрипки, а мощными ударами гонга — глухие да услышат?!

Чтобы не мог мальчишка «просто так» ударить человека.

Подросток — решить спор ножом.

Чтобы матери в зале суда не шептали побелевшими губами: «Сыночек, не может быть, не может быть...»

Да ведь не обязательно — ножом. Ранить можно, порой смертельно, грубым словом, хамским поведением. Цинизмом. Равнодушием.

И воинствующая по отношению к душевной жестокости интонация фильма звучит не только в кульминационных моментах, в точках наивысшего напряжения, она слышна и в маленьких, проходных эпизодах, где, казалось бы, одним штрихом, в одно, как говорится, касание дается симптом страшной болезни.

●

Однако картина Р. Быкова не только воюет п р о т и в. Она отстаивает, утверждает, как ценность общественную, человеческую индивидуальность. В этом — пафос фильма, главная сила его духовного, нравственного воздействия. Показав, в какую разбушевавшуюся стихию превращается коллектив, когда он устремлен к насилию, к подавлению чужой воли, чужого «я», создатели картины одновременно открывают нам высоту отдельного человека, сумевшего не только принять — выиграть бой.

А задача эта была совсем не из легких. Та, в которой класс увидел Чучело, — нелепая, неловкая, чудна́я Лена Бессольцева — должна была обернуться белым лебедем. В девочке-подростке нужно было увидеть л и ч н о с т ь. Человека удивительной чистоты и цельности, безграничной доброты сердца.

Быков просмотрел более десяти тысяч детей, почти потерял надежду найти с в о ю Лену Бессольцеву, когда судьба свела его с Кристиной Орбакайте, нынешней исполнительницей роли. Думаю, этот долгий поиск, увенчавшийся счастливым выбором, во многом определил удачу картины. Выбор и впрямь оказался не просто точным, а счастливым. Дело не только в том, что девочка, впервые появившаяся на съемочной площадке перед камерой, свободно и естественно существует на экране, отождествляя в нашем восприятии Лену Бессольцеву и Кристину Орбакайте. Юная исполнительница действительно оставляет от созданного образа ощущение личности незаурядной. Для меня оно было (не побоюсь этого сравнения, поскольку очевидно, что о прямой аналогии нет и речи) в чем-то сродни тому, какое испытывала при встрече с князем Мышкиным или Катериной из «Грозы». Отблески «положительного прекрасного человека» Достоевского и «решительного, цельного русского характера» Островского оказались важны для проявления генезиса Лениной натуры, тем более что для авторского за-

мысла тема истоков существенна. Но об этом несколько ниже, а сейчас вернемся к рассказу Лены, в сущности — к ее исповеди, которая оживает в экранном действии.

Добролюбов писал о Катерине Островского, что она может быть уподоблена многоводной реке: «...течет, как требует ее природное свойство; характер ее течения изменяется сообразно с местностью, через которую она проходит, но течение не останавливается; ровное дно, — она течет спокойно, камни большие встретились — она через них перескакивает, обрыв — льется каскадом, запружает ее — она бушует и прорывается в другом месте». Так же и Лена у Кристины Орбакайте то спокойна, то льется каскадом, то бушует. Ее поступки — всегда суть проявления ее натуры — находятся в полном с ней согласии, они для нее естественны, необходимы, она не может от них отказаться, чем бы ей это ни грозило. Она приходит новенькой в класс, заранее уже расположенная к этим мальчишкам и девчонкам, желая с ними подружиться, потому и не чувствует в их балагурстве подвоха, в смехе — недобрых ноток. «Я думала, что они мне рады...» То есть думала согласно собственному мироощущению и сердцу. И в Диме по той же причине увидела родственную душу, даже некий идеал, «как в книжке». Сотворила себе героя, поверила в него и жила этой верой до последнего момента, до «самого-самого», когда, казалось бы, не осталось в его пользу никаких аргументов. Она сама цеплялась за соломинку, протягивала эту соломинку Диме... Не ухватился. Предпочел завязнуть в болоте страха и лжи. Не просто изменил дружбе — предал.

Для Лены это колоссальное потрясение. Поистине сейсмический взрыв, поколебавший было опоры, на которых до сих пор прочно держалось светлое, красивое здание жизни: «Неужели мне больше никогда не будет весело? Неужели жизнь прошла?.. Я не хочу жить!» Бледное, с дрожащими губами лицо, невидящие глаза...

Кто-то заметил, что Кристина Орбакайте сыграла эти сцены, как хорошая драматическая актриса. Разве с ы г р а л а? По-моему, юная исполнительница роли старалась прожить тяжкий отрезок жизни Лены Бессольцевой, прочувствовать его всеми фибрами души. Вместе со своей героиней, нераздельно с нею испытала она эти страшные минуты, когда, казалось, рушилось то, в чем видела Лена высшую правду, — вера в хороших и добрых людей.

●

Вот какой раскаленной точки достигает конфликт фильма — именно здесь, в страданиях, муках Лены, в отчаянно горьких ее вопросах, а не там даже, где огонь пытается уничтожить Ленино чучело и языки пламени, высвечивающие надпись «Чучело-предатель», отраженным светом охватывают хрупкую фигурку девочки. Потому что нет ничего важнее, как сохранить в человеке веру, не дать пошатнуться его нравственным устоям, сберечь в нем цельность духа и незамутненность души.

На экране и на сцене не так уж часто встречаешься с подобным высоким напряжением конфликта, куда распространеннее столкновения, которые драматург Александр Гельман метко назвал «одуванчиковыми», — то есть моментально, едва ли не само собой разрешающиеся, не претендующие на возникновение вокруг серьезного драматического поля, преодолеть которое нельзя просто и с ходу. Жизнь между тем предлагает как раз обратное: легкие дороги встречаются редко, трудности, ситуации весьма драматические оказываются на пути сплошь и рядом. И готовить к ним, чтобы реальность не застигла врасплох, не повергла в растерянность и отчаяние, искусству не то что надо — необходимо.

Фильм «Чучело» потому и принимаешь со всей его беспощадной правдой, что он ставит своих героев перед истинно трудными вопросами, заставляет пройти через тяжкие испытания. Он возлагает порой на их плечи, казалось бы, непосильную ношу, требуя в силу сложившихся обстоятельств чрезвычайно сложных нравственных решений. Но этим-то и выводит на новую духовную ступень, воспитывая, закаляя в человеке личность.

Веселая, смешливая девчонка — «рот до ушей, хоть завязочки пришей» — появлялась в начальных кадрах картины. Сияющие глаза, звонкий хохочущий голосок. Наивное просто-

«Чучело». Маргарита Ивановна — Е. Санаева

душие так и светилось на ее лице. В финале она иная. Подобранная, строгая, сжатая, как пружинка. Груз пережитого еще за плечами; горький опыт снял на время улыбку. Но душа, душа-то осталась прежней! Не сломалась, не очерствела, не изменила себе.

За свое первородство, достоинство Лена вступила в бой. Не только выхватила из горящих сучьев свое чучело, не дала его сжечь, но чучелом, остриженная под машинку, явилась к Сомову на день рождения — «хорош кочанчик?». Да, вот я перед вами — чучело чучелом, а вы такие красивые, не дети — настоящие картинки, но что-то мне с вами скучно... Жалко мне вас. Бедные вы, бедные вы люди...

Тут даже не вызов, не перчатка, брошенная в лицо, — выстраданное сознание своего морального превосходства, восстановление себя в человеческих правах... Есть определенная рифма у эпизодов с костром и дня рождения у Сомова — ее создает духовное преимущество Лены, чувство собственного достоинства.

До сих пор Лена мучительно искала ответа: за что? Вспоминала, анализировала. Предъявляла строгий счет к себе, признавалась в предательстве, но в другом: предала дедушку, потому что, поддавшись обывательским настроениям массы, сама стала стыдиться его внешнего вида, заплатанной одежды... В том, что внутренне казнила себя, уже было проявление нравственности. В том, что смело смогла противопоставить лжи, жестокости свою правду — значительный нравственный шаг, если не подвиг.

А правда Лены Бессольцевой — это правда добра, любви и участия к людям, боли за них.

«Нам бы про душу не забыть. Нам бы немножко добрее быть... — обращался к читателям Василий Макарович Шукшин. — Мы один раз, уж так случилось, живем на земле. Ну так и будь ты повнимательнее друг к другу, подобрее...»

К этому же зовет в своем фильме Ролан Быков, продолжая тему, которая всегда доминировала в творчестве художника, и в актерских его созданиях, и в режиссерских работах. Она звучала прекрасной мелодией в образе Колпакова («Звонят, откройте дверь!» А. Митты), апофеозом гуманности воспринималась известная сцена картины «Внимание, черепаха!», ког-

да гусеницы огромного танка замирали над ползущей по колее дороги маленькой черепашкой, «Телеграмма» дарила зрителям драгоценное ощущение внутреннего богатства человека, «Автомобиль...» — доброту и чистоту детского взгляда на мир, философией добра была пронизана сказочная феерия о докторе Айболите...

Разные формы находил художник для воплощения дорогой ему мысли. И здесь, в «Чучеле», идея добра, ответственной гуманной миссии человека раскрывается не только через персонажей картины; ее несет — выразительно и проникновенно — поэтический образ военного оркестра. Ребята в курсантской форме с алыми погонами бережно берут в руки инструменты и задумчивым вальсом провожают навсегда уезжающую из городка Лену Бессольцеву. Отходит катер, а на берегу, сняв фуражки, с обнаженными головами смотрят вслед суворовцы — как бы отдают честь прекрасной, благородной душе. И дирижер — Р. Быков — исполнен значительности момента.

●

Дирижерская палочка Быкова (теперь уже не в прямом — переносном смысле) стремится заставить оркестр фильма звучать так, чтобы главная тема не прерывала своего развития — то слышалась в полную силу, то находила выход в боковых мотивах. Нельзя не заметить нового уровня быковской режиссуры; пожалуй, до сих пор Ролану Быкову не доводилось снять картину такой силы общего художественного воздействия. Но не всегда при этом постановщику удается добиться полной гармонии: иногда кажется, что тема требовала более строгой, сжатой разработки, отдельные партии начинают выделяться излишней громкостью, педалированием звука, некоторые же тематические ответвления, напротив, остаются в эскизном наброске, хотя здесь ждешь более завершенного выразительного рисунка...

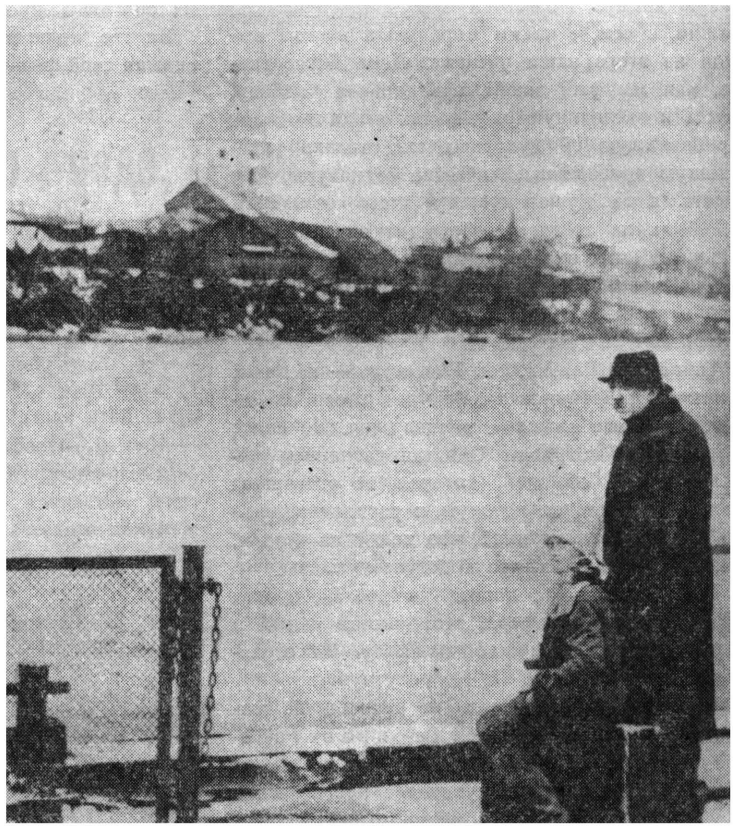
Характер героини фильм дает не только в моментальном снимке, сиюминутном отражении — он называет его предтеч. Пожалуй, лишь однажды мотив этот получает яркую образную вспышку: когда обнаруживается удивительное сходство Лены со старинным портретом Машки — бабушки Лениного деда, учительницы словесности, облик и биография которой позволяют увидеть в ней примечательные черты русского народного характера, издревле отличавшегося цельностью натуры, внутренней силой, милосердием. А вот там, где, казалось, тема преемственности должна была найти непосредственное, самое живое воплощение, — в образе Николая Николаевича Бессольцева, — она, к сожалению, не просматривается в глубину, не обретает истинно лирического наполнения. В намерениях авторов предполагался серьезный акцент на исторических национальных корнях, на нравственных традициях народа. Это чувствуется в картине, но скорее в самой ее ауре, чем в образе Николая Николаевича, хотя в идейном замысле картины место деда в этом смысле весьма значительно. В фильме дед Лены лишился некоторых важных сторон и своей, и семейной биографии, в которой было немало примечательного: и то, что его отец, здешний доктор, во время фашистской оккупации прятал и лечил советских воинов, за что и был расстрелян, и то, что сам Николай Николаевич офицером прошел Великую Отечественную... На экране — несколько чудаковатый энтузиаст-коллекционер, собирающий картины своего прапрадеда, самобытного русского художника, целиком охваченный этим делом своей жизни. Фигура Бессольцева с его верностью исторической памяти, с его бескорыстным взглядом на окружающий мир осталась как бы в тени, не вышла на авансцену фильма. Может быть, одна из причин этого в бедноватой и монотонной партитуре роли (дед выступает преимущественно как слушатель Лениной исповеди)? Юрий Никулин — прекрасный актер, не раз подтверждавший способность и к многослойному прочтению образа, и к тонкому психологическому рисунку, но здесь он не смог сделать характер объемным, наполнить его, кроме основной страсти героя, таким ярким отсветом благородных жизненных принципов, который бы укрупнил разговор о связи времен и поколений. Ведь характер поступков Лены, линию ее поведения во многом определяло то, что она — Бессольцева. И внутреннее движение, энергичный прорыв к действиям самым решительным в немалой мере

должна объяснить зрителю и ее родословная. Жаль, что звучит это в картине все-таки под сурдинку.

Другие же моменты, которым надлежало лишь аккомпанировать основной теме, вдруг вырываются к «соло» — как эпизод с экскурсантами, слишком уж прямолинейно, с плакатной наглядностью отражающий атмосферу индифферентного бездействия.

Куда более эффективно с художественной точки зрения отыгрывается этот мотив в коротких врезках-повторах, когда нам показывают стоящую у школьного подъезда директрису, с одинаковой заученной холодной улыбкой и застывшими глазами каждый раз приветствующую учеников. Это позволяет понять и то, как могло случиться ЧП в данной школе, и общие недостатки в школьном воспитании, которые потребовали нынешних реформ. Фильм настаивает на серьезной ответственности за человека, в особенности юного, молодого; ответственности к а ж д о г о в отдельности, и н д и в и д у а л ь н о г о ее осознания. И в этом смысле примечателен образ учительницы Маргариты Ивановны, созданный Е. Санаевой.

Маргарита Ивановна, наверное, человек неплохой, и хотя юные подопечные говорят о ней с известной критической снисходительностью, отмечают, что джинсы ей не идут, и даже пытаются оспаривать иные ее педагогические решения, чувствуется, что определенный контакт у нее с ребятами есть. Но Маргарита Ивановна на пороге собственной свадьбы, она целиком поглощена переменами в своей жизни, новыми



«Чучело». Лена Бессольцева — Кристина Орбакайте, Николай Николаевич Бессольцев — Ю. Никулин

заботами и хлопотами. Она вся там, на подножке автобуса, который сейчас умчит в Москву, к будущему мужу. А с подножки много ли увидишь, тем более когда так окутало ее голубое облако личного счастья. Что-то там в классе происходит, какой-то бойкот, но до этого ли сейчас, ведь автобус уходит... Быть может, другой и заволновался бы, попытался что-то предпринять, но Маргарита Ивановна относится к происходящему, как к пятну на своем новом платье: не кудахчет над ним, не расстраивается — «Ладно, пропало платье».

. Ах, милая Маргарита Ивановна (а Е. Санаева прикладывает немалые усилия, чтобы показать ее именно «милой», нам же открывается один из ликов равнодушия), если бы вы смогли «остановиться, оглянуться», возможно, и не пришлось бы Лене Бессольцевой пережить такую драму... Но что случилось, то случилось, важно, с чем, с каким моральным итогом вышли из этого ваши ученики. Лена Бессольцева, как мы уже знаем, праздновала победу, пусть и настоянную на горьких ягодах, однако прибавившую ей духовных сил, только укрепившую драгоценные качества ее натуры. Нет места в ее душе чувству злого отмщения. «Я была на костре», — ответит она тем, кто удивится, что она простила Диму Сомова. И они, вчерашние противники, сегодня в растерянности пытаются понять, что произошло. Понимают ли до конца?

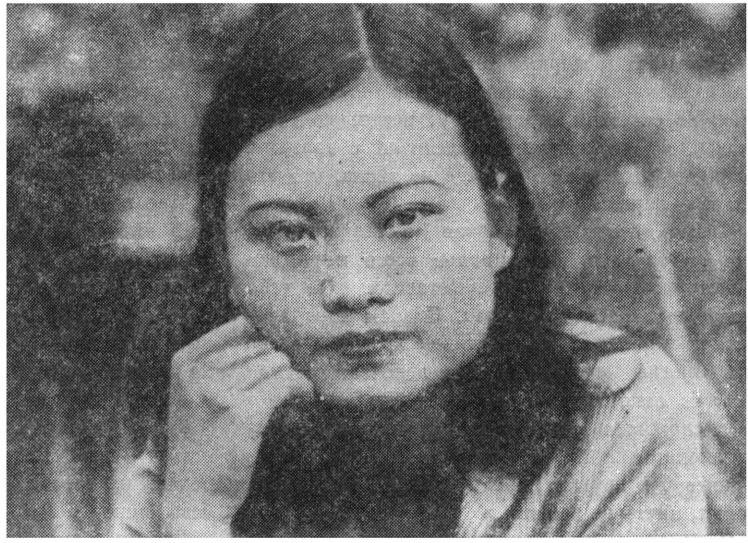
Такие, как Валька, как Шмакова, — не знаю, слишком забронированы они для этого панцирем «здравого смысла», равнодушия. Но класс в целом — потрясен. Охвачен сознанием вины — не той, обычной, которая не отягощала тяжким грузом, за которую и расплачивались-то легко, а совсем иной, что давит на сердце, сжимает горло так, что подступают слезы.

И не надпись на доске: «Чучело, прости нас!», а эта атмосфера, этот настой явных и скрытых эмоций внушает надежду. На оставшийся надолго след. На доброту чувств.

Это очень важный, если не решающий момент в картине — победа нравственности. В искусстве последних лет с таким ощущением катарсиса, духовного просветления приходилось встречаться не часто. Фильм последовательно ведет к этому финалу: ведь ему предшествуют и слезы девчушки, которая не в силах удержаться от плача при виде моральной экзекуции Лены, и трогательный визит к Лене в разгар бойкота — как знак солидарности с ней — Васильева (его проникновенно и очень точно сыграл Паша Санаев)... Дети чувствуют, что происходит нечто неправильное, неправедное, но как следует осознать этого еще не могут. Подлинное значение случившегося помогает ребятам понять сама Лена, сумевшая возвыситься в их глазах, растревожить их души.

«Художник истинный, — писал А. В. Луначарский, — не хочет развлекать. Он не хочет и поучать, он хочет потрясти и через соприкосновение душ, — вызванное тем, что мы называем искусством, — с его собственной изменить их, обогатить, просветить».

На это, полагаю, и надеялся Ролан Быков, снимая свой фильм.



Генрих Гурков

Раздумья о беде, мужестве и подлости

«Чужого горя не бывает...» Назвав этой своей стихотворной строчкой прекрасный, добрый, глубоко человечный фильм, Константин Симонов, я думаю, с предельной точностью передал кредо советского политического документального кинематографа.

Чужого горя не бывает,
Кто это повторить боится,
Наверно, или убивает,
Или готовится в убийцы...

В скольких странах, где не радость, а беда, не улыбка, а слезы, не счастье свободы, а горечь и гнев определяют жизнь людей и народов, побывали советские кинематографисты, но во всех случаях, независимо от творческой манеры, характера, темперамента режиссеров или операторов, мы видели, чувствовали, принимали умом и сердцем их искреннее сопереживание тому, что снимается, их уважительное внимание к тем, кого снимают.

Годы борьбы и страданий вьетнамского народа стали темой многих лент советских документалистов. «Вьетнам далеко», — нашептывали в ту пору обывателю на Западе средства массовой информации. «Вьетнам близко, он рядом, он с тобой и в тебе, и отношением к происходящему во Вьетнаме измеряется совесть человечества», — утверждал советский политический кинематограф в лентах, завсевавших международное признание.

Не гибнут сегодня под американскими бомбами женщины и дети, но шрамы войны остались и в облике вьетнамской земли, изувеченной ковровыми бомбардировками, и в человеческой памяти, и в человеческих судьбах.

Помню, в страшное то время, когда вьетнамскую землю терзали тысячами тонн бомб и снарядов, а леса поливали дефолиантом

«МАМА, МАМА, ПОЧЕМУ МНЕ ТАК ЖАРКО?» Автор сценария и режиссер А. Косинов. Оператор И. Писанко. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1984.

«эйджент ориндж» — чтобы легче было обнаружить партизан, когда каратели, заброшенные вертолетами в мирные селения Южного Вьетнама, выжигали их дотла, — мир облетел снимок: по сельской дороге бегут несколько ребятишек, и впереди нагая девочка с глазами, полными ужаса. Она прежде не знала, что это такое — напалм...

Снимок был опубликован в бесчисленном множестве газет и журналов всего мира, демонстрировался на фотовыставках. Он стал символом трагедии народа. Знаком этот снимок миллионам, но я сомневаюсь, чтобы очень уж многие знали, кто эта девочка, откуда она, из какого села, как ее зовут, как, наконец, сложилась ее судьба. Жертвы войны часто анонимны... Но справедливо ли это? Не гуманнее ли другая предпосылка: «Никто не забыт, ничто не забыто...»

Я не знаю, при каких обстоятельствах снимок, о котором идет речь, попал в руки украинских кинодокументалистов. Но вот передо мной на экране фильм, который называется «Мама, мама, почему мне так жарко?». Это фильм о судьбе девочки со снимка.

Мелькнуло какое-то время тому назад в западной прессе сообщение, что «горящую девочку» вывезли, мол, в США, где ее лечили американские врачи и где она сегодня благополучно пребывает. Так ли это?

Вот она перед нами на экране, Ким Фук Фан Тхи. Никогда не была она в стране, солдаты которой пытались сжечь ее и ее товарищей. Не американские, а вьетнамские врачи лечили ее.

Смотрит с экрана миловидная девушка, мы слышим ее рассказ и о том страшном дне, когда был сделан этот снимок, и обо всем, что за этим последовало.

Все ее детские воспоминания связаны с больничными палатами, с операционными, с людьми в белых халатах, склонившимися над ней. Сегодня она сама носит белый халат.

...Ким Фук говорит просто и мужественно, ни слезинки в ее красивых черных глазах, и потому особенно жестким кажется то, что мы увидим в следующих кадрах. Повернувшись спиной к камере, она снимет халат — и нам откроются чудовищные следы того дня. Нежные очертания девичьего тела, а кожа — сплошная зарубцевавшаяся рана...

Кадры — словно удар. В какой-то момент думаешь, а имеет ли право кинематографист на такое? Нет ли границы, переходить которую нельзя?

Мне кажется, весь вопрос в том, как и для чего кинематографист переходит такую границу, если она существует. Рассказывают, что Довженко напутствовал фронтовых кинооператоров: «Если у тебя на глазах умирает раненый воин и ты ему не можешь помочь, плачь, но снимай — его страдания станут уроком мужества и благородства для других»...

Кадры, снятые украинскими кинематографистами, — это урок ненависти к тем, кто обрекает на страдания людей и народы. Зло не безымянно, у него есть имя и адрес.

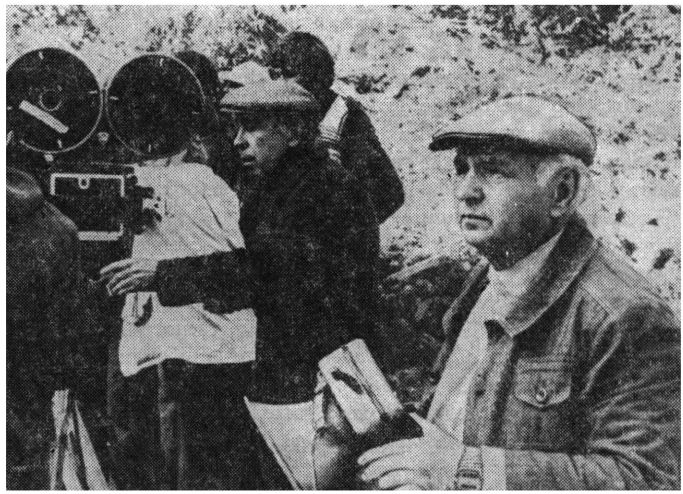
Летопись судьбы вьетнамского народа, летопись страданий, борьбы, побед пополнилась еще одной страницей. Остро, гневно, талантливо написанной.

Всего одна часть. Восемь минут экранного времени. Но о многом заставляют задуматься эти минуты.

Интервью «ИК»

Вениамин Дорман

Жанр обязывает...



Режиссер В. Дорман

— В ходе дискуссии о жанровом кинематографе, которая идет на страницах нашего журнала, не раз возникал вопрос об уровне понимания тем или иным автором жанровых задач.

К чему обязывает жанр? Ведь миф о самоигральности жанра давно развеян. Сколько существует мелодрам, которые не трогают сердце зрителя, сколько комедий, на которых зритель не смеется, сколько приключенческих картин, которые не вызывают у зрителя ровным счетом никакого интереса. Очевидно, мало сказать: «Я снимаю приключенческое кино» и тем разрешить все жанровые задачи, надо еще владеть законами жанра, уметь творчески применять их.

Вениамин Давыдович, вы уже почти два десятка лет верны жанру приключенческого фильма. Ваши картины «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Пропавшая экспедиция» и другие хорошо известны зрителю. Не могли бы вы, исходя из собственного многолетнего опыта, ответить — существуют ли непреложные законы жанрового кинематографа? К чему обязывает жанр?

— Вы меня поставили в довольно сложное положение. Я должен выступить сейчас в качестве старого фокусника, который решил, наконец, поделиться с публикой тайнами своих аттракционов.

На самом же деле никаких тайн или особых секретов в жанровом кинематографе нет. Ведь зрителям прекрасно известны правила игры, которые предлагают комедия, мелодрама, приключенческое кино, именно на этом основан массовый успех названных жанров. Отправляясь в кинотеатр, скажем, на приключенческий фильм, зритель в общем-то уже заранее знает и особенности построения сюжета, и принципы создания образов героев картины и т. п. Главное, что интересует зрителя: какие конкретные художественные формы приобретет «известное» на сей раз.

— В свое время критик Владимир Саппак в книге «Телевидение и мы» писал, что по закону психологии нам интересно то, что мы уже знаем, но знаем недостаточно. Видимо, для жанрового кинематографа этот психологический закон особенно актуален?

— Оговорюсь сразу, что не собираюсь сейчас декларировать нечто для всех обязатель-

ное. Хочу поделиться лишь некоторыми своими «опытными данными».

Вот, скажем, картины о «резиденте», об Александре Тульеве: судя по зрительским откликам, они нравятся, вызывают интерес. Идя навстречу зрительским пожеланиям, мы даже сделали недавно фильм-продолжение «Возвращение резидента».

— Но стоит ли в таких случаях идти навстречу зрителям? Ведь продолжения, как правило, обречены на некоторую вторичность по отношению к первому фильму серии. Несмотря на то, что, казалось бы, сам зритель является «заказчиком», картина-продолжение уже не имеет того успеха, который выпадает на долю кинематографического первооткрытия.

— Я понимаю скрытый упрек, но думаю, что закономерность здесь все-таки выводить не стоит. Очевидно, важнее задуматься над тем, как сделать продолжение не менее интересным, чем начало. Сюжетная новизна, появление новых персонажей, новые, неожиданные проявления уже знакомых героев — все это необходимо. Но, как я теперь понимаю, не это самое главное. А главное — современность жанрового решения. Ведь приключенческий фильм, о котором мы говорим, не существует в отрыве от кинопроцесса. Напротив, жанр требует точного знания новейших тенденций в развитии кино. И мне даже кажется, что хороший приключенческий фильм может оказаться гораздо более точным свидетельством о данном кинематографическом времени, о том, чем жил кинематограф в определенный исторический период, чем так называемый серьезный, «проблемный» фильм. Наверное, именно поэтому приключенческие фильмы стареют особенно быстро — они чрезвычайно тесно увязаны с настоящим моментом. В этом их сила, в этом и их слабость. Даже небольшой рубеж в три-четыре года, отделяющий начало повествования от его продолжения, требует, видимо, поиска новых решений, нового, актуального именно сегодня осмысления традиционных приключенческих ходов. Попытка же воспроизвести удачно найденную ранее образную интонацию успеха не приносит. При всей увлекательности сюжета фильм покажется архаичным и потеряет большую часть своей потенциальной зрительской аудитории.

Как мы с вами уже говорили, зрительский интерес вызывает не соблюдение авторами законов жанра само по себе (это непреложное условие), а то, каким образом с е г о д н я, с е й ч а с эти законы воплощаются на экране.

— Очевидно, вы правы, хотя взгляд на приключенческие фильмы с точки зрения их кинематографической современности, по-моему, не имеет традиции в киноведении. Больше говорится именно о законах жанра. Но что в самом деле помогают понять законы жанра в успехе «Ошибки резидента», «Судьбы резидента»? История иностранного шпиона, сына русского эмигранта, который, оказавшись на родине предков, внутренне переродился и стал советским контрразведчиком, никогда, наверное, не стала бы кинобоевиком, если бы она не была рассказана с точным ощущением времени. Времени, когда кинематограф начал проявлять особый интерес к скрупулезному анализу бытовой реальности, к изучению характера в его мельчайших жизненных проявлениях. Тульев предстал на экране не условным, сконструированным по законам жанра персонажем, а реальным человеком, живущим в определенных узнаваемых жизненных обстоятельствах. Потому жанровые законы, в соответствии с которыми был сделан образ, по сути не замечались, на первый план выступала человеческая судьба. В этом смысле современной была и картина С. Кулиша «Мертвый сезон», значителен акцент на человеческую судьбу и в знаменитом телесериале о Штирлице, хотя, конечно, в «Семнадцати мгновениях весны» уже несколько иное понимание современности жанрового решения. И это легко объяснимо временной дистанцией.

— Я бы хотел подчеркнуть, что соотношение традиционного и актуального в характере Тульева проявлялось для меня на практике в том, что так называемые приключенческие ходы, неожиданные сюжетные

повороты были связаны с внутренним преображением Тульева, мы старались показать, как постепенно менялся этот человек. Ну, скажем, в отношениях с женщиной, которую он полюбил в России.

— Как вы относитесь к появлению в нашем приключенческом кино героев-суперменов, которые и в огне не горят и в воде не тонут? Я имею в виду такие фильмы, как «Пираты XX века», «Шестой». Является ли это требованием момента и может ли обойтись по-настоящему современный приключенческий фильм без такого всемогущего героя? Может быть, чисто человеческое обаяние Тульева в сегодняшнем «фильме действия» будет выглядеть как анахронизм?

— Возможно, я буду здесь субъективен, но человеческое обаяние героя в приключенческом кино мне кажется чем-то из области непреложных условий жанра, времени неподвластных. Наверное, в сегодняшнем приключенческом кино бытописание уже неуместно. Главной стала установка на яркую зрелищность. Однако зрелищность не может быть самоценной. Фильмы, перенасыщенные погонями, драками, причем чаще всего с применением огнестрельного оружия, воспевающие героя-супермена, который легко выходит победителем в схватке с недалеким и бессмысленно жестоким противником, могут увлечь зрителя, даже на какое-то время завладеть его вниманием безраздельно, особенно если этот зритель — подросток, еще не имеющий большого опыта общения с кинематографом. Но стать близким зрителю, вызвать его сочувствие такой фильм вряд ли способен. Зритель воспринимает «фильмы действия» отчужденно, а героев, подобных неким жанровым роботам, трудно полюбить. И, наконец, главное: герой, не вызывающий зрительской симпатии, не располагающий к себе, снижает доверие и ко всему, что происходит на экране. События в фильме, развитие сюжета — все воспринимается как чистейший авторский вымысел на потеху зрителям.

— А почему бы и нет? Сегодняшний аттракционный приключенческий кинематограф, в котором все от начала до конца «придумано», имеет своих поклонников. Может быть, жизнеподобие в приключенческом фильме просто утратило свои позиции? Ведь в конце-то концов, как мы уже говорили, зритель принимает «правила игры», то есть определенный жанровый закон, грубо говоря, рассчитывает на «неправду», откровенный вымысел, не имеющий прямых аналогий с жизнью. Зритель знает, что совпадения, неожиданные исчезновения, таинственные преступления, погони и прочее — суть не жизнь, а кино.

— Знает, но каждый стремится довериться экрану, вообразить, что самые немыслимые происшествия возможны в жизни. И если кинематограф не создает иллюзию правдоподобия, то зритель, уверяю вас, где-то в глубине души остается неудовлетворенным.

Существует, к примеру, распространенная точка зрения, что в приключенческом кино главное — динамичный сюжет и поэтому не надо отвлекаться на детали и подробности, которые тормозят развитие событий. Да, тормозить действительно не следует, но жизненная среда, ее насыщенность в приключенческом кино имеют огромное значение именно потому, что самый невероятный сюжет должен быть развернут в реальности, а не в безвоздушном пространстве. Приключенческие картины, в которых авторы «гонят сюжет», не дают зрителю по-настоящему довериться происходящему (а зритель, повторяю, хочет довериться), не могут рассчитывать на серьезный успех. Это уже, если хотите, из области законов искусства.

Я считаю, что среда в приключенческом кино должна быть не только выразительной, в ней должны обнаруживаться и внутренние связи с действующими на экране героями. Еще в институте Григорий Михайлович Козинцев, мой учитель, давал нам такое задание: надо было, войдя в совершенно незнакомую комнату, рассказать максимально подробно о человеке, в этой комнате живущем.

Казалось бы, чем это упражнение может быть полезным постановщику приключенческих картин? Ведь герой приклю-

ченческого фильма должен прежде всего действовать. Однако опыт показывает, что зритель хочет видеть действующего героя еще и укорененным в жизни, а не парящим над ней.

Мне кажется, в приключенческом фильме страшны как раз не детализация, не подробности, а перегруженность событиями, которые к тому же нередко оказываются невероятными не только в переносном, но и в прямом смысле.

Приведу пример. Недавно я посмотрел приключенческий фильм, в котором было много всяких «чудес», в том числе и следующее: в одном эпизоде рассказывалось, как вертолет спешит к месту аварии подводной лодки, чтобы спасти ее экипаж. И вот при невообразимом шуме мотора, в плотных шлемах, в которых не предусмотрены переговорные устройства, врач и штурман с легкостью общаются, уточняя задание. Но подумайте, как они друг друга слышат? Можно сказать — маленькая неточность. Да. Но у меня почему-то после этого эпизода исчезло доверие к фильму, в глаза стали бросаться все прочие его огрехи.

Мне кажется, что в приключенческом фильме не стоит полагаться лишь на заранее придуманное, опасаясь, что всякое отступление от сконструированной сюжетной схемы принесет непоправимый урон картине. Напротив, в приключенческом кино в целях достижения все той же достоверности, правдоподобия, о котором мы говорили, во время съемок следует больше доверять обстоятельствам, среде, натуре.

Я помню, что во время съемок «Пропавшей экспедиции» природа подсказала нам непредусмотренный драматический ход. В одном из эпизодов нам надо было показать лагерь искателей, расположенный на берегу реки. В день съемок, как нарочно, началась непогода, река обрушилась на палатки, уже поставленные на берегу. Первое желание — отменить съемку, но потом, прислушавшись к голосу разбушевавшейся природы, мы решили снять другую сцену: показать гибнущий по воле стихии лагерь и людей, его спасающих. Так обстоятельства активно вмешались в действие, подсказали новое решение.

— Вениамин Давыдович, а как соотнести с требованием достоверности вашу новую картину «Медный ангел» о похищении террористами членов интернациональной экспедиции ООН в одной из латиноамериканских стран?

Террористы действуют под покровительством реакционных сил и пытаются скомпрометировать демократическое правительство, пришедшее к власти в этой стране. Жанр приключенческого кино используется в данном случае для анализа определенной политической ситуации. А ведь, как показал, к примеру, опыт политического детектива, некоторых его образцов, чисто прикладное использование приемов жанра воспринимается как нечто условное, а в худшем случае вообще не вызывает доверия. Зритель сразу чувствует скрытый расчет.

— Здесь мы подходим к вопросу, который столь бурно обсуждался в дискуссии, затеянной журналом. Должен ли быть развлекательный фильм в чем-то поучительным или развлечение должно существовать на экране в чистом виде?

Я отношусь к сторонникам содержательного насыщения развлекательных фильмов. И политический смысл в приключенческом фильме не кажется мне чужеродным. Острая, злободневная тема, на мой взгляд, лишь помогает открывать новые жанровые возможности, способствует развитию жанра.

Интервью вела Л. Высоцкая

Л. Дубенская

Ткань жизни

Судьба Сергея Юткевича складывается в кино и на театральных подмостках, на страницах книг и на художественных выставках. Будто отдельные нити сплетаются воедино, образуя неразрывную творческую ткань жизни.

А направление было взято еще в отрочестве. Начиналось с рисования, с живописи. Мир закреплялся линиями и цветовыми всполохами. Представленные на страницах журнала иллюстрации к «Двенадцати» Александра Блока были сделаны Сергеем Юткевичем в 1919 году, когда ему было пятнадцать лет. Под очистительным пламенем обложки «черный вечер», «белый снег» и красный цвет революции — настойчивый цветовой аккорд. И в размытой округлости фигур, сквозь снежную муть неустойчивости проступает брожение темных сил... Разыгрывается огрубленная уличная арлекинада — Ванька, Катька и Петруха... И как знак ревблюционной борьбы в той же снежной круговерти возникает: «Вся власть...», и каждый прибавит, как свое: «...Советам!»... И по-новому прочтется крепкое слово — «товарищи».

Наверное, сегодня в этих иллюстрациях ощутимы некоторые огрехи молодого художника, но важно, как им прочувствован драматизм романтики и решительный революционный настрой Блока. А самое интересное, что кажется предугаданием своей творческой судьбы, — крупные планы и ракурсы в этих рисунках, предвосхищающие монтажные листы будущего кинематографиста.

Выставки работ Юткевича сначала уводят нас в его юность, к его современникам, в немеркнущие 20-е годы.

Вот Эйзенштейн — невысокий рост, вздыбленная шевелюра, повелительный жест. Он весь — движение и мысль, устремленная ввысь.

Вот Чаплин — те же прямые и острые линейные связи, образующие одно и то же движение, словно схваченное в один и тот же миг, существуют в рисунке Юткевича и в небольшой деревянной скульптуре Фернана Леже. Откуда такое пластическое совпадение образа Чаплина у художников из разных стран, тогда еще неведомых друг другу ни лично, ни своими произведениями? Откуда эта общность видения и сходность изобразительного метода?

Думается мне, что Чаплин вдохновил и русского, и француза не только своим редкостным даром. Привлекла, очевидно, в первую очередь та социальная позиция, которая определяла творчество Чаплина: защита личности, раздавленной там, где эксплуатируется труд. Привлекла народность его искусства: суть и форма, рожденные для массового зрелища. Привлекло его воинствующее оружие: смех плюс гуманизм. Смех Чаплина то заражает весельем, то пронизывает состраданием, то язвит сатирой и прицельно бьет по бесчеловечным законам буржуазного общества. «Всей мощью своего таланта обрушивается художник на законы той морали, которая коверкает и уничтожает все здоровое, все истинно человеческое», — напишет Юткевич в статье о Чаплине. И много лет спустя органически введет его в свою постановку лирических драм Блока в Московском Камерном музыкальном театре.

Беспокойное вдохновение тянуло не только к чистым листам бумаги. Появилось сценическое пространство. В театральных эскизах Юткевича обнаружились свобода, изобретательность композиционных решений, которые

должны были слиться с пластичностью режиссерских мизансцен. Со звонким художническим ликованием выполнены эскизы театральных костюмов, уточняющих характеристику персонажей.

По какому же внешнему или внутреннему, психологическому побуждению мольберт уступил место съемочному аппарату? И откуда возникла у Юткевича творческая потребность искать новый способ художественного осмысления мира? Дерзостно пробирался по одной счастливо избранной тропе искусств и вдруг решительно свернул на другую. И ныне, оглядываясь на прошлое, не скажешь, что то была опрометчивость молодости. Путь Юткевича в искусстве — со всеми его неслучайными удачами и случайными промахами — всегда революционно осознан. И потому, следуя логике замыслов, именно в стойкой верности убеждениям и слиянности с духом времени нужно искать причину, по которой зрелость художника утвердилась не в изобразительном искусстве, а в кинематографе.

В кипучей художественной атмосфере 20-х годов, в азартном усердии поисков вызревало призвание Сергея Юткевича. Не к элите, не к избранным отныне обращалось искусство — к народу, к улице, а ей еще было «нечем кричать и разговаривать».

Кино!.. Пластическое решение пространства не ограничивается размером холста или листа бумаги. Композиция приобретает подвижность. Движение дарует выразительность ритма. Изобразительные задачи решаются в новом материале.

Для Юткевича переселение в кино означало перемену облюбованной им стилистики. Приверженность к образной вольности изобразительных решений отбрасывалась во имя достоверного отображения реальности.

Многих художников первой четверти XX века притягивал цирк оптимизмом и демократичностью зрелища. Мужество, ловкость и грубоватый юмор! Об увлечении цирком свидетельствуют знаменитые работы Тулуз-Лотрека и Дега, Сапунова и Пикассо, Шагала и Леже, Кузнецова и Лебедева... У Юткевича возник цикл портретов клоунов и акробатов. Знак времени, устремившего молодых художников к яркой народной ярмарочности. И не удивительно, что пристрастие к цирку по касательной зацепило и кино. Не удивительно, что кинематограф был осознан как искусство площадное, а по-современному выражаясь — массовое. И подобно тому как по городкам и селам кочевал в фургонах бродячий цирк, круглые железные коробки с кинокартинами и невзрачный проекционный аппарат, таинственный, как цирковой дрессированный хищник, тряслись по ухабам, и так же, как полотняные шатры шапито, собирали пустые амбары благодарных зрителей. И так же, как образ Чаплина, не случайно прозвучал сегодня у Юткевича и этот мотив в постановке блоковского «Балаганчика».

Кино!.. Его завидное влияние, его необоримо растущая зрительская аудитория! И не всегда для развлечения. Вот почему Юткевичу, строившему свои декорации и спектакли на шумном перекрестке новых хлестких направлений, иллюстрировавшему остро и успешно журнал «Зрелища» и бессмертную сложно-романтическую поэму Блока «Двенадцать», участвовавшему в выставках художников бесшабашной левизны, полюбился строгий и скромный, ясный и логичный экран.

Это куда видней именно теперь, когда прошло более полувека, когда четко выстроился путь Юткевича в кинематографе, когда с непреложной ясностью подтвердился смысл его деятельности в искусстве.

«Был пафос революции. Был пафос революционно-нового. Была ненависть

к буржуазно-выделанному. И дьявольская гордость и жажда «угробить» буржуазию и на кинофронте», — вспоминал Эйзенштейн.

Не один Юткевич сменил тогда свою палитру на объектив кинокамеры. Мудрого рисовальщика Эйзенштейна, одним неотрывным линейным начертанием создававшего характерный образ человека, владевшего в совершенстве чудесами композиции и внутреннего ритма, влекло к обобщениям, к внушительным изобразительным формам на экране. Уже первый его фильм «Стачка» дышал эпосом, и была ему свойственна напряженная монументальность. Юткевич, несколько неожиданно для его задорных эстетических склонностей, обратился к скромной действительности, вдохновляясь ее движением, «реальностью будущего, реальностью предвиденья», по выражению Арагона. Первая же картина Юткевича «Кружева», посвященная комсомолу, была началом битвы за нового человека. И в своих фильмах-размышлениях о ценности и судьбе личности он шел от первых комсомольцев, однолеток революции, к созданию образа великого автора всех революционных поисков новой жизни — к образу Ленина.

Бесспорно, в фильмах Юткевича всегда просвечивает художник, но никогда не преобладает. Фронтальность мизансцен, почти скрывающая перспективу, изыски ракурсов, намеки светотеней, недавняя выдумка — рисованные декорации и, ступенью выше, декорации коллажные, влюбленное отношение к цвету, увлечение мультипликацией, где острые характеристики рисованных персонажей или кукол напоминали былые гротескные портреты— все непосредственно художнические задачи занимают его, рисовальщика, декоратора, станковиста в отдельном кадре, но... важно то, ради чего в режиссере просыпается художник.

Семнадцать лет сценарий «Отелло» упорно ждал своего воплощения на экране. Безусловно, не только извечная тема, от первого устного сказания до современной литературы сводимая в глубине своей к простейшей и жесточайшей схеме — борьба Добра со Злом, увлекла Юткевича. И не только память о первом внедрении в шекспировскую драматургию — «Макбет», некогда оформленный для сцены вместе с Эйзенштейном. Увлекал, «играл» цвет, вожделенный участник осуществления темы. Участник, но не суверен. Юткевич не предал изобразительное искусство, он его «вживает» в кино. Эйзенштейн писал: «В наших руках столь совершенная стадия развития всех искусств, слившихся в одном — в кинематографе... Ибо здесь, в кино, впервые достигнуто подлинно синтетическое искусство — искусство органического синтеза в самой своей сущности...» Какой простор для выражения мыслей, чувств и для волнующего зрительского соучастия!

Счастье замысла и тревога свершения явились Юткевичу с иллюстрациями к «Двенадцати». А далее, не теряя мысленной связи с поэтом, через длинную вереницу лет, погружаясь в работу, как в собственную молодость, Юткевич поставил в театре лирические драмы Блока. Такая же кровная рабочая связь с Маяковским. Автор фильмов «Баня» и «Маяковский смеется», Юткевич был инициатором возвращения его пьес в театр, художником и режиссером этих спектаклей. И если Блок для Юткевича олицетворял начало революции, то Маяковский — ее зрелость. Следуя завету Блока, «...всем сердцем, всем сознаньем» он слушал революцию, о чем полнее всего говорят его фильмы о Ленине. Здесь глубокая внутренняя связь времен. Таков был, есть и будет мир Юткевича, художника, режиссера, гражданина.

Из писем и телеграмм

Многоуважаемый, дорогой Сергей Юткевич!

От имени всех членов и сотрудников Академии искусств ГДР и от своего собственного имени хочу сердечно поздравить Вас с 80-летием.

Мы считаем Вас одним из выдающихся мастеров советского киноискусства. Ваши работы немало способствовали тому, что советское кино получило мировое признание, которым оно пользуется и по сей день. В эти дни мы вспоминаем такие фильмы, как «Отелло», «Сюжет для небольшого рассказа», «Великий воин Албании Скандербег», которые завоевали высокие награды на многих международных кинофестивалях и неизменно присутствуют в репертуаре наших кинотеатров. Но еще больше памятны нам Ваши фильмы о Ленине, особенно «Рассказы о Ленине» и «Ленин в Польше». Они стали важными вехами в развитии советского кинематографа. Поставленные смело, по-партийному, достоверно и с большим художественным мастерством, эти киноленты помогают вот уже нескольким поколениям зрителей представить себе политический и человеческий образ этого гениального человека. Когда мы читаем Ленина, учимся у него, перед нами всегда мысленно проходят кадры из Ваших фильмов.

Ваша жизнь, уважаемый Сергей Юткевич, наполнена трудом, богата творческим опытом. Чествуя Ваши выдающиеся достижения, было бы непростительным упущением не назвать Ваши теоретические труды. Мы благодарны Вам за ценные мысли о киноискусстве и искусстве в целом. Помимо Вашей работы «Контрапункт режиссера», которая стала у нас настольной книгой для всех, кто занимается или интересуется кино, я хочу вспомнить Ваши книги о западном, буржуазном кинематографе, отличающиеся глубоким партийным анализом и непреходящей актуальностью. Мы высоко ценим также и то, что Вашу теоретическую деятельность Вы сочетаете с активной работой с творческой молодежью.

С большим удовольствием и признательностью мы вспоминаем о Ваших посещениях нашей Академии, во время которых Вы всегда щедро делились с нами опытом, глубокими знаниями об искусстве и жизни, о киноискусстве и обществе.

Приветствуем Вас с чувством сердечной дружбы и глубокого уважения.

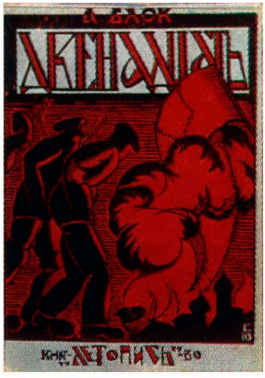
Манфред Векверт,
президент Академии искусств ГДР

Берлин

Сергей, друг мой!

Мне сказали, что ты празднуешь свое 80-летие! Это что — шутка? В любом случае цифра эта представляется мне совершенно недопустимой, и я сразу делю ее на четыре! Поскольку речь идет о кино, в котором ты прожил жизнь, тебе можно дать только двадцать! Однако, поразмыслив, диву даюсь, сколько фильмов успел поставить за такой короткий срок сей двадцатилетний молодой человек. Фильмов, занявших свое место в истории мирового кино.

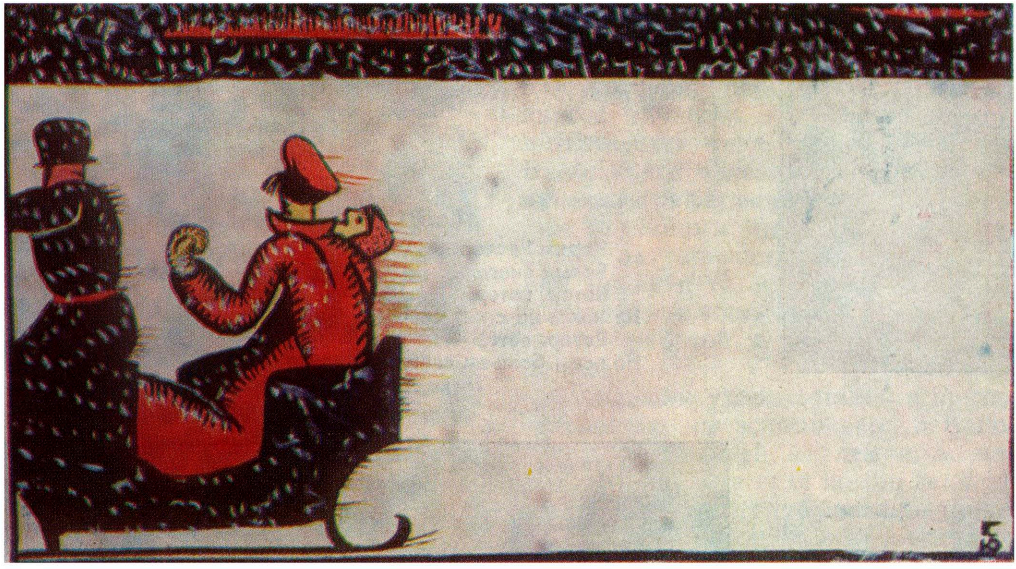
В 1928 году мы с тобой сделали по первому фильму. И уже очень скоро кинематографическая судьба приведет тебя во Францию, о которой идет речь



Иллюстрации Сергея Юткевича к поэме А. Блока «Двенадцать» (1919 год, Киев)

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Беспокойное вдохновение тянуло не только к чистым листам бумаги. Появилось сценическое пространство. В театральных эскизах Юткевича обнаружились свобода, изобретательность композиционных решений, долженствующих слиться с пластичностью режиссерских мизансцен. Со звонким художническим ликованием выполнены эскизы театральных костюмов, своеобразно уточняющих характеристику персонажей.



Снег крутит, лихач кричит,
Ванька с Катькою летит —
Електрический фонарик
На оглобельках...
Ах, ах, пади!..

Лихач — и с Ванькой — наутек...
Еще разок! Взводи курок!..

Трах-тарарах! Ты будешь знать,
. . . . . .
Как с девочкой чужой гулять!..

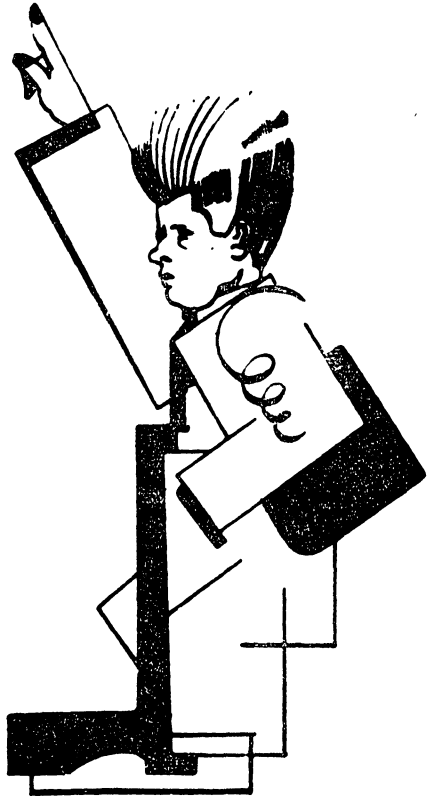
Утек, подлец! Ужо, постой,
Расправлюсь завтра я с тобой!

А Катька где! — Мертва, мертва!
Простреленная голова!

...Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос.

Вот Чаплин — те же прямые и острые линейные связи, образующие одно и то же движение, словно схваченное в один и тот же миг, существуют в рисунках Юткевича и в скульптуре Фернана Леже.

Вот Эйзенштейн — невысокий рост, вздыбленная шевелюра, повелительный жест. Он весь — движение и мысль, устремленная ввысь...



во многих твоих картинах, Францию, которую ты так искренне любишь и которая платит тебе взаимностью.

Так вот, молодой человек восьмидесяти лет, все французское кино говорит тебе сегодня: «С днем рождения!»

А другой молодой семидесятисемилетний человек в моем лице целует тебя и выражает еще раз свои самые искренние уверения.

Жан Древиль

Париж, декабрь 1984 года

В качестве директора Международного кинофестиваля в Венеции мне в 1982 году выпала честь вручить Сергею Юткевичу приз «Золотой лев», присуждавшийся по случаю 50-летия Венецианского фестиваля; «Золотой лев» — высшая награда нашего киносмотра, которым Венеция отмечает выдающихся художников, видных деятелей мирового кино. Мне было приятно выполнить эту почетную миссию, потому что как режиссер я всегда с огромным восхищением относился к Юткевичу и помню многие его фильмы. Известно, что создатели итальянского неореализма всегда были восприимчивы к художественным урокам мастеров советского кинематографа, и Сергей Юткевич — в их числе.

Карло Лидзани

Рим

СЕРГЕЮ ЮТКЕВИЧУ. ИСКУССТВО КИНО. МОСКВА

ОТПРАВЛЯЯСЬ В ДАЛЕКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ, Я ТЕМ НЕ МЕНЕЕ ХОТЕЛ БЫ БЫТЬ РЯДОМ С ТОБОЙ, МОЙ ДОРОГОЙ ДРУГ, ЧТОБЫ ОТПРАЗДНОВАТЬ ГОДОВЩИНУ ТОГО СЧАСТЛИВОГО ДНЯ, КОГДА ТЫ РОДИЛСЯ, ДНЯ, БЛАГОДАРЯ КОТОРОМУ ВСЕ МЫ УЗНАЛИ И ПОЛЮБИЛИ ТВОРЦА, ОБЛАДАЮЩЕГО ОГРОМНЫМ ТАЛАНТОМ И ЩЕДРЫМ СЕРДЦЕМ, ЧЕЙ ТРУД НАШЕЛ ОТКЛИК В ДУШЕ МНОГИХ-МНОГИХ ЛЮДЕЙ.

СЕРДЕЧНО ОБНИМАЮ ТЕБЯ

КРИСТИАН-ЖАК

ЖУРНАЛ ИСКУССТВО КИНО. МОСКВА

УВАЖАЕМЫЙ СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ! БЛАГОДАРЯ ВАШЕМУ ОГРОМНОМУ ТАЛАНТУ И ДРУЖЕСКОМУ СОТРУДНИЧЕСТВУ ВЫ С 1946 ГОДА ЯВЛЯЕТЕСЬ ОДНОЙ ИЗ САМЫХ ОБАЯТЕЛЬНЫХ ЗНАМЕНИТОСТЕЙ КАННСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ. В ЭТОТ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ ДЕНЬ, КОГДА ВЫ ПЕРЕШАГНУЛИ ВАЖНЫЙ РУБЕЖ В ВАШЕЙ ЖИЗНИ, ЖЕЛАЮ ВАМ ЕЩЕ МНОГИЕ ГОДЫ ОСТАВАТЬСЯ В РЯДУ ТЕХ ЛЮДЕЙ, ТРУДАМИ КОТОРЫХ СОВЕТСКОЕ КИНО ПРИВЛЕКАЕТ К СЕБЕ ВНИМАНИЕ В МИРЕ. ХРАНЮ ЖИВЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ О НАШИХ ДРУЖЕСКИХ, ПОДАРИВШИХ РАДОСТНЫМИ ВПЕЧАТЛЕНИЯМИ ВСТРЕЧАХ.

С ИСКРЕННИМИ ЧУВСТВАМИ

РОБЕР ФАВР ЛЕ БРЕ,
ПРЕЗИДЕНТ МЕЖДУНАРОДНОГО
КИНОФЕСТИВАЛЯ В КАННЕ

ПАРИЖ

ИСКУССТВО КИНО. МОСКВА

ФРАНЦУЗСКАЯ СИНЕМАТЕКА РАДА СЛУЧАЮ ПОЖЕЛАТЬ СЧАСТЛИВОГО ЮБИЛЕЯ СВОЕМУ НЕИЗМЕННОМУ ДРУГУ СЕРГЕЮ ЮТКЕВИЧУ

КОСТА-ГАВРАС

Леонид Гуревич

Человек, которого я люблю

Лет двенадцать назад, а то и поболее, возвращаясь с собакой с прогулки, я застал у подъезда грузовик, «бортовую полуторку», с немосковскими номерами. Двое мужиков в видавших виды ватниках доставали из-под брезента (осень уже была) мешок, по-видимому, с картошкой и тяжело перевалили его через борт. Они спросили, на каком этаже такая вот квартира. Я удивился — квартира была наша.

— Да это тебе Володька Михалев подарочек прислал, — посмеялись ребята. — Картошка хорошая, белгородская, не ошибешься!

...А лет шесть назад Нателла Вачнадзе, женщина прямая и решительная, сказала мне, глядя в упор жгучими глазами:

— Господи, до чего же я вас ненавижу!

Надо ли добавлять, что и Владимир Михалев, пастух и поэт из колхоза под Старым Осколом, и Нателла Вачнадзе, историк и искусствовед из Тбилиси, познакомились со мной благодаря тому, что снимались в фильмах по моим сценариям? И что я, только я был в ответе за то, как они отнесутся ко мне?

...Мне кажется, разговор о взаимоотношениях автора и его персонажей (в моем случае, автора-документалиста) невозможен без прояснения некоторых профессиональных истин. Может быть, они покажутся банальными, однако всем нам свойственно изобретать велосипед. Опыт доказывает, что ни в одну из вычитанных истин не веруешь так, как в то, что накопил самостоятельно, открыл для себя как бы заново.

Так вот, среди многих моих «творческих заявок» (термин этот я употребляю потому, что так принято, а вовсе не с целью комплимента замыслу) уже не первый год ожидает своего часа фильм «Преображение». Из публикации в журнале «Уральский следопыт» я узнал, что в Нижнем Тагиле и по сей день здравствует женщина, позировавшая Кузьме Петрову-Водкину для знаменитой «Девушки у окна». И захотелось мне не только познакомиться с ней, не только рассказать историю портрета, но поразмыслить средствами кино о сложных отношениях, связывающих модель и портрет. Об этой непростой диалектике, когда выявление сути порой приводит к утрате внешнего сходства или, наоборот, это самое сходство оказывается скольжением по поверхности, без проникновения в сущностные глубины образа. И, наконец, о роли автора в этом преображении: от модели — к образу. Речь в фильме, вероятно, пойдет (если ему суждено родиться) об искусствах пластических: живописи, графике. Но, думается, закономерности обработки модели на пути к образу схожи и для автора, пользующегося словом как одним из компонентов киноязыка, и вообще для языка кино. Одна из этих закономерностей, естественно, в привнесении в образ авторского начала, авторского «я».

Иван Данилович Самойлов — герой фильма «Почин»

Однако истина эта начинает казаться не столь аксиоматичной, когда речь идет о документальном кинопортрете. О портрете реального, существующего в жизни человека. Вправе ли я привносить в его реальное существование что-то от себя? Не исказится ли от этого его облик? И где мера этого привнесения? И как оно вообще выглядит?

Для себя, мне кажется, я знаю ответы на эти вопросы. Но лишь в самых общих чертах. Каждый раз при выборе конкретного героя для нового фильма при мысли о том, как его проявить, сомнения вновь обступают меня. Но итог остается неизменным: кинопортрет героя всегда есть некоторое производное двух (минимум!) индивидуальностей: самого персонажа и автора (сценариста, режиссера), о нем повествующего. Избыток авторского компонента в этом синтезе опасен, но его нехватка просто губительна: исчезает смысл, образ, остается набор констатаций.

Вот почему я (вынужден повториться — для себя) отрицаю саму эту формулу: «фильм-портрет». Мы много напутали с этим определением. Может быть, оно и удобно для планирования и отчетности, но уж совсем нелепо, когда его полагают определением жанра фильма. Не будучи теоретиком, я, тем не менее, отдаю себе отчет в том, что фильм, посвященный конкретному человеку, может сложиться как трагедия или фарс, комедия или эссе. Лишь в таком смысле и возможен разговор о его жанре. На вопрос, «о чем» фильм, можно ответить: он о человеке имярек. Но на вопрос, «для чего», «во имя чего», так не ответишь. За «фильмом-портретом», как и за любым другим произведением документалистики, должна стоять идея, сердцевинная суть.

Видимо, отсюда и начинается (во всяком случае для меня) упомянутое уже привнесение автором своего личностного начала. С того момента, когда выясняешь, чем тебе дорога судьба того или иного человека, чем она тебя привлекает. Какова идея его жизни? В чем существо его дела?.. Совпадают ли твое и его миропонимание, шкала ценностей?

К слову сказать, желание портретировать может вызвать и совпадение, и несовпадение пристрастий. И радость — «он — как и я!», и интерес к тому, что «совсем не как я», и, вероятно, даже изумление: «не как все». Дело тут, видимо, в индивидуальности автора, и уж если определять личное отношение, то для меня исходной точкой, толчком к «фильму-портрету» становится ощущение симпатии, уважения и в конечном счете любви к человеку, которого я хочу вывести на экран.

А далее — и иное размышление: какие дорогие для меня истины, жизненные принципы, убеждения сумею я поведать, раскрывая эту судьбу? Какие эмоции сумею вызвать в зрителе, какие человеческие струны отзовутся?..

Одному из моих коллег принадлежит любопытное высказывание о промысле драматурга-документалиста: «Литература для ленивых или не очень способных авторов». Согласитесь, в этом есть самоирония, но и трезвость. Мощному и яркому таланту по плечу как бы заново создавать образы и характеры (пусть и навеянные жизнью), то есть являть новую художественную реальность в соответствии со своими идеями и замыслами. И совсем иной процесс— находить конкретные жизненные реалии, в частности конкретных людей, с помощью которых можешь выразить свое авторское миропонимание. Возможно, такой путь легче, однако и на нем есть свои ухабы и препятствия. Но есть и редкая радость и достоинство: ощущение подлинности. Подлинности человека, поступка, дела. Их неизмышленность.

Но в чем же тогда роль автора, спросите вы.

Два высказывания Александра Блока, поразительные по точности, но и по емкости, приходят в голову в поисках ответа. «Сотри случайные черты...» — писал поэт. Я так и ощущаю свою работу: стереть случайное, выявить существенное. Выявить так, как сам ощутил его и понял. Так в любой киновещи, разумеется, и в портрете.

В «пушкинской речи» Блок говорит о том же пространнее, размышляет о внесении гармонии в хаос, «приведении звуков в гармонию». Ключевая для меня фраза о сборе «каких-то частей старой породы, носящей название «человек», частей, годных для создания новых пород». Трудно придумать более емкую формулу.

Судите сами, насколько отвечает ей традиционный «фильм-портрет». Вот герой на работе (тут он несомненно передовик), вот в кругу семьи (отменный семьянин), вот и хобби (рыбку удить, находить в лесу интересные сучья и корешки)... Разумеется, и я за передовиков, но тут важнее бы разобраться: почему он передовик, какие стимулы им движут? Годятся ли они, эти стимулы, всем нам, несут ли в себе части новой человеческой породы?

Раскрыть существо личности, ее богатство, ее новую суть — по-моему, этого более чем достаточно для роли автора. И как же много для этого требуется от человека, стоящего с той стороны камеры, откуда герой просматривается в глазок лупы!..

В самом общем виде истина вновь проста: ты должен быть интересен тому человеку, который интересен тебе для фильма. Если ты ему скучен — он тебе не раскроется. Если он Личность, нет иного выхода, как самому оказаться Личностью. Пару раз в жизни я ловил на себе иронический взгляд расспрашиваемого мною «под камеру» человека. С тех пор зарекся задавать вопросы с заранее известными ответами. С тех пор не начинаю разговора (для съемок тем более), не съевши, ну, не пуд, так хотя бы полпуда соли.

Эти полпуда в моем понимании заключаются даже не в доскональном

знании предмета труда моего героя. Мы часто фетишизируем эту сторону сбора материала. Ходил я пасти овец с Владимиром Михалевым, бывал при операциях на сердце у Владимира Бураковского, на тренировке Марии Филатовой. Но все равно не знаю, какая трава для овцы слаще и как ввести катетер или развить нужную скорость в махах на перекладине. Но, сдается мне, главное в этих людях я все-таки ощутил. Потому что пытался понять, что их волнует более всего, за что они и и против чего. Где кульминация их повседневности и их жизненной судьбы? Чего хотят, к чему стремятся?

Помнится, в детском отделении Института сердечно-сосудистой хирургии АМН СССР я откровенно спросил тогда еще мало знакомого мне профессора Фальковского: можно ли привыкнуть к смерти пациента? По тому, как дрогнул его голос, как поломалась интонация ответа: «Нет... никогда...», по тому, как рос столбик пепла на кончике его сигареты, а он все не стряхивал его, торопясь сбивчиво выразить чувства, испытываемые им при столкновении с этой страшной силой — смертью, — я понял, что не только попал, задел за живое. Я понял, что человеку крайне важно во всем этом разобраться, может быть, — и вместе со мной. Я понял, что мой вопрос, его ответ, мой новый вопрос установили между нами мост доверия, взаимопонимания. И по сей день я благодарен моему другу Георгию Фальковскому за его искренность и взволнованность...

Да, человек открывается, когда видит интерес к тому, что волнует его более всего. Когда обретает соратника. Соратника, то есть, товарища по рати, в борьбе. Значит, есть борьба?.. Обязательно есть. Смею думать — всегда.

●

...В Алапаевск я приехал в ясный зимний день. Снег на улицах городка сиял, светился и гостиничный номер, разумеется, с описью мебели на стене и непременным графином с водой, но зато на чистой скатерти.

У моего гостя и хозяина, примостившегося на табурете напротив, была той же серебряной чистоты клокастая седина и той же ясности голубые глаза. Бывший районный главный инженер-землеустроитель Иван Данилович Самойлов время от времени, смущаясь, потирал коленку (осколок с военной поры) и торопил меня к себе домой: тут не поговорить!

Говорили мы с ним потом долго, не один день, а понять до конца эту редкую натуру, боюсь, и по сию пору не смог я. Смог полюбить.

Теперь, когда наш с режиссером Борисом Кусовым фильм снят на Свердловской киностудии — он называется «Почин» — и показан по Центральному телевидению, рассказывать вновь о Данилыче трудно. Разве что языком телеграфа.

Тридцать лет он землемерствовал и собирал в своих дорогах памятники уральского быта, в основном росписи народных художников-«красильщиков». Десять лет без отрыва от основной работы, практически вдвоем с женой, не зная отпусков и выходных, восстанавливал красавицу церковь конца XVIII века в селе Нижняя Синячиха, в тринадцати километрах от города. Восстановил, перенес в нее свои сокровища, создал музей и... ушел с высокого оклада и престижной должности (под шестьдесят лет!). Стал директором-экскурсоводом, сторожем-уборщиком этого музея. Вот и все, если по поверхности, если не вслушаться в его рассказы...

«Всяко бывало... Ничего, думаю, надо выстоять. Так в России бывает: человек на все идет, раз свое предназначение понял. Смысл жизни приобрел... А как же: препояшешься и идешь».

К слову сказать, так и назывался мой сценарий: «Препояшешься и идешь». И, к слову же, не одной сменой названия ознаменовался путь от замысла до экрана... Была и в жизни Данилыча нелегкая пора, пока не нашел он поддержку и надежную помощь руководства района. Оттого и звучит в фильме реплика Самойлова: «Я будто против течения плыл».

Уже потом, когда фильм был сделан, пришлось нам не раз выслушать претензии осторожной редактуры к этому самому «против течения». Добавлю справедливости ради, что были и иные, толковые редакторы, которые именно в этом обстоятельстве видели зерно характера. Если хотите, зерно драмы героя.

Мне кажется, мы все в немалой степени упускаем из виду корень расхожего слова «драматургия». В самом деле, какая же драматургия без драмы? Без столкновения, конфликта? Грех аморфности, описательности едва ли не самый тревожащий среди пороков нашего документализма. А для пресловутого «фильма-портрета» назывной, перечислительный, топчущийся на месте принцип изложения — увы! — основной. Между тем где, как не в столкновении, в отстаивании своих целей способен раскрыться герой во всей полноте характера? Само понятие «активная жизненная позиция», которым мы по справедливости дорожим, чревато драмой, беременно борьбой.

Для себя я давно уже сделал правилом: кинопортрет не получится, если герой не несет в себе драматического конфликтного начала. Именно отсюда и возникает самодвижение фильма, здесь ключ к его эмоциональности, без которой документализм мертв.

Призвание поэта и ремесло пастуха, сомнения и обретения, поиск гармонии — это и есть Владимир Михалев в «Тропе проселочной, отчей»...

Преодоление себя — усталости, робости, успокоения — это и есть гимнастка Маша Филатова в «Олимпийском прицеле».

Жизнь против смерти, высокий долг против рутинного исполнения обязанностей — это хирург Владимир Бураковский и его коллектив в «Сердце».

Жизнелюбие и человечность в бывалом, суровом воине — таков генерал Афанасий Белобородов в «Крестьянском сыне».

Благородство целей, самоотверженность и близорукое недоверие — судьба создателя Музея имени Рублева Давида Арсенишвили в «Мравалжамиер».

Этот перечень можно было бы продолжить. Хотя, конечно, не скрыта ни от меня, ни от читателя некоторая прямолинейность антиномий, выражающих конфликтную сущность героя (вернее, фильма о герое). Жизнь богаче выраженных в чистом противопоставлении столкновений, характеры имеют обертоны, и жаль, что редко мы их фиксируем. Но, на мой взгляд, строительство художественного образа начинается вот с этого прояснения: в чем драма?

Припоминается, как не давался нам поначалу фильм «Человек из Очамчиры» (режиссер Лео Бакрадзе, «Грузнаучфильм»). Не давался потому, что его никак не насыщал испытанный драматургический ход: вот труд тренера, тяжкий пот, а вот и определенные этим трудом мгновения успеха. Мы уходили от банальной схемы иными путями. Наш друг и герой футбольный тренер Бондо Какубава был любимцем курортного городка, его гордостью, и это позволяло нам создавать и наблюдать множество курьезных и забавных ситуаций. Вырисовывалась история комическая и сердечная, возникал национальный колорит и национальный характер... И все же печальные глаза молчаливого тренера манили меня какой-то загадкой. Не хватало сути, хотя

Хирург Владимир Бираковский в фильме «Сердце»

и была точная атмосфера. Между тем драма Бондо лежала на поверхности: здесь, в провинции, он вылепливал подлинных мастеров, и их забирали в классные команды, до сборной СССР включительно.

Я попросил Бондо поговорить со мной об этом перед камерой, и этот мужественный, но, как часто бывает, застенчивый человек заговорил о наболевшем естественно и почти не затрудненно. Бог весть, где он нашел эти слова, но я и сейчас, как говорят, «балдею», когда слышу с экрана окрашенные милым акцентом слова: мол, растишь их «как птэнчиков», а они потом разлетаются (видели бы вы этих усатых «птэнчиков»!). Мне кажется, что фильм сложился, прочно «встал на место», только когда был найден и обозначен (увы, не более) этот конфликт. Впрочем, более полно выразить эту драму в рамках предложенной комедийной стилистики вряд ли следовало. Однако без нее была очевидна некоторая расслабленность тонуса, вялая мускулатура ленты.

Собственно говоря, я вновь отдаю себе отчет в известной тривиальности моих соображений. В конце концов, мы все изучали диалектический материализм, и идея борьбы противоположностей как движущей силы развития, по меньшей мере, никак не нова. Но не кажется ли вам примечательным, как забываются уроки диалектики применительно к нашей повседневной кинопрактике? Как сглаживаются и примиряются противоречия уже внутренним самоограничением автора, а потом на столе редактора, а потом... И вот уже слова «против течения» иного отпугивают. Что уж тогда говорить о запальчивой фразе другого нашего героя: «Запомните, большинство всегда неправо!»

Бесстрашный ученый Георгий Яковлевич Свет-Молдавский, заболев лейкозом, изучал на себе самом пути излечения. И фразу эту он произносил, лежа в палате в момент непростой лечебной процедуры («Спешите делать добро», режиссер Лео Бакрадзе, «Грузнаучфильм»). Запальчивая фраза уще-

лела в фильме, пожалуй, благодаря неразборчивости фонограммы (плохая запись). Между тем она развивалась и дальше: «...большинство всегда неправо. Иначе зачем были нужны мученики, герои?!»

Мне кажется, при всем словесном экстремизме, мысль эта заслуживает внимания. Никуда не денешься: любое новаторство — в науке, искусстве, жизни вообще — начинается с противопоставления общепринятому, утвердившемуся. И носители этого нового поневоле какое-то время несомненно в меньшинстве. Вспомним еще раз блоковское: части «старой породы, носящей название «человек»; есть у него и более суровые строки об «отборе в груде человеческого шлака». Новая порода, несомненно, какое-то время идет против течения. Но именно потому и наступает час, когда поток поворачивает вслед за ними. «Дрожжи общества» — классическое определение «шестидесятников» — не о том ли оно? Не о таких ли людях-борцах?

Вот тут как раз и является мне скептик и вспоминает о поручике, который, в отличие от всей роты, единственный шел в ногу. Что ж, я принимаю эту иронию. Но, в конце концов, я пишу вполне субъективные заметки и говорю лишь о собственных пристрастиях. Думая о героях для своих фильмов, я, как правило, ищу человека активной жизненной позиции, убежденного в своих принципах, готового ради них на противоборство.

Разумеется, и для меня критерием истины является не сама активная деятельность, борьба, но те идеологические и человеческие цели, ради которых она ведется. И мне тоже очевидна возможность ошибок на подобном пути. Наши недостатки суть продолжение наших достоинств, и надо суметь отличить активного борца от зашоренного фанатика. Еще более опасно спутать реальность личности с тем, за что она себя выдает. Но тут мы вступаем в область очень важную и ответственную: каким видит себя сам герой, и каким видит его автор, и каким, наконец, увидит его зритель? Где граница между персонажем и его экранным образом, между реальностью, пусть авторски преломленной, и мифом?

●

— Вы уж, Леонид, ту картинку, где я пол мою в музее, не вставляйте в кино, — смущаясь, попросила меня Анна Ивановна Самойлова, жена Данилыча. — Все ж не поломойка я, ведь бухгалтер...

— Послушай, Володя, — горячились, не стесняясь нас, авторов, друзья академика Бураковского, — что ты там напозволял себе в фильме! И о проколах в антисептике, и про неудачи в операциях... Ты же дискредитируешь и свой институт, и нашу медицину вообще!..

— Извините, — говорили нам редакторы, — как же это у вас генерал Белобородов, заслуженный человек, ведущий военачальник, говорит о том, что у него трех адъютантов убили, с этакой легкостью, почти с улыбкой? Надо бы это убрать!

— Выключай камеру, — шептал я режиссеру на съемках старого авиатора, — видишь, старик тут явно загибает: не было этого с ним!

Как видите, собранные вместе, мы все — персонажи, авторы, редакторы — образовали неплохую компанию, связанную общим желанием: изменить правде в пользу того, чтобы было «лучше». Удобнее. А говоря точнее, чтобы более подходило под стереотип мышления. Под сложившееся загодя мифологическое представление о личности.

Добрая и светлая душа Анна Ивановна, положившая жизнь ради, как она сама говорит, страсти мужа-земле-

мера, потрясенного красотой!.. Она и в самом деле перемыла гектары полов в музее, перегладила сотни метров экспонируемых тканей, вымела центнеры строительного мусора. Разумеется, все это по субботам да воскресеньям, в отпусках (вместо Черного моря). В «нормальное время» она действительно известный в городе бухгалтер высокого класса. Отчего же так не хотелось ей на глазах зрителей заниматься «низким делом»?.. Должны ли мы были пойти ей навстречу?.. Мы предпочли иное: попытались возвысить якобы низменное. От грязной воды, стекающей в ведро, взгляд камеры поднимался к тексту у входа в музей. А в тексте этом международные эксперты свидетельствовали, что коллекции имеют уникальное, мировое значение...

Ну, а с ревнителями отечественной медицины было уже куда проще. Потому что тут их охранительное благополучие отверг сам наш герой, академик медицины, директор Института сердечно-сосудистой хирургии Владимир Иванович Бураковский. Он не просто разрешил нам снимать планерки и конференции в Институте, но задал на них единственно верный тон: не обращать внимания на кинокамеру. Порой думалось, что даже, наоборот, директор использует наше присутствие для вящей борьбы с фактами безответственности или равнодушия. Навсегда останемся мы благодарны Бураковскому за бесстрашие признаться прилюдно, перед тысячами зрителей, и в ошибке, и в бессилии перед болезнью... Как же обогащался, благодаря этой честности, полифонический портрет коллектива Института! Как освещала правда этих эпизодов и все иные, и как по-серьезному, без кинематографических поддавков, обрисовывалась драма борьбы жизни и смерти!..

А вот спасти от ножниц удивительную краску в рассказе дважды Героя Советского Союза генерала армии Афанасия Павлантьевича Белобородова нам так и не удалось. Напрасно говорили мы, что для человека редкой храбрости, прошедшего огонь и воду трех войн — от курсанта до генерала, — эта интонация естественна. И что с высоты восьмидесяти лет многие вещи видятся иначе, философичнее, что ли. Что в этой будничной простоте рассказа об убитых адъютантах — отсвет его, Белобородова, мужества: адъютант-то рисковал жизнью рядом с генералом... Напрасно повторяли мы все это: звучит теперь белобородовская фраза лишь за кадром, без этого удивительного выражения его лица.

...Сегодня, когда тысячи страниц написаны об опасности мифологизации истории, мне не кажутся лишними и мои строчки. Кинодокументалистика ответственна за это явление, пожалуй, в большей мере, чем иные роды художественной деятельности. Опасность здесь возрастает вдвое, потому что миф облекается нередко в самые правдоподобные одежды, якобы наблюденные непосредственно в жизни. И делается это порой неосознанно, лишь под властью наработанных стереотипов восприятия жизни. А порою и осознанно, но из самых лучших, как мы видели, побуждений.

Не могу забыть одного разительного примера мифотворчества из собственной практики. Вместе с коллегой-режиссером мы захотели снять фильм об известном факте, описанном неоднократно и в стихах, и в прозе. Речь шла о поступке советского врача, пожилого человека, спасшего в авиакатастрофе девочку-иностранку ценой собственной жизни. Старый доктор отдал девочке в тонущем самолете свой надувной жилет, спас тем самым ее, погиб сам... С истинным волнением принялись «раскапывать» мы историю жизни этого врача и не пожалели о

том, хотя нас ждал неожиданный поворот. Добираясь до первоисточников этого рассказа, мы встретились с немногими свидетелями катастрофы двадцатилетней давности, с теми, кто был тогда в самолете. И никто из них не смог ни подтвердить, ни отрицать этого поступка. Одни находились далеко от нашего доктора, другие спасались сами, третьи были слишком потрясены происходящим. Те же, кого называли очевидцами, уже скончались, и услышать достоверные слова из их уст нам не удалось. Зато удалось выяснить, что пассажиров в рейсе было куда меньше, чем жилетов... Так зашаталось здание этого замысла, ибо нам хотелось опираться не на журналистское и поэтическое красноречие, переходящее из публикации в публикацию, но на факт.

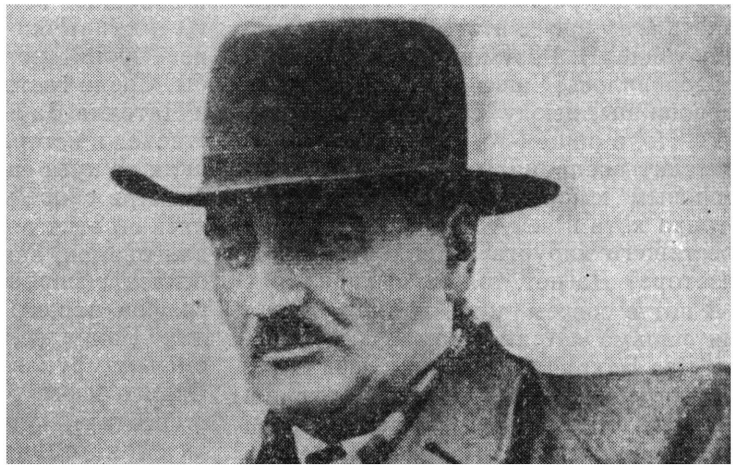
Между тем вдохновенная судьба нашего доктора давала нам возможность создать портрет его незаурядной жизни, а не только выдающегося поступка в мгновенье смерти. Настоящий подвижник, честный человек, блестящий специалист, истинный человеколюб, он посвятил последние десятилетия своей жизни высокому промыслу: борьбе с женским бесплодием. Мы нашли не одну потрясенную женщину, которой доктор подарил счастье материнства. Мы нашли сыновей этих женщин, носящих его имя в его честь. Так родилась концепция нашего фильма. И суть ее была в том, что не столь важно, был или не был тот случай в горящем и тонущем самолете. Может быть, и был. Но если и не был, разве не примечательно, что этот рассказ возник не о ком-то другом, а именно о нашем докторе? От него можно было ждать такого поступка. Посмотрите, как светло и чисто, самоотверженно он жил: что же удивительного, если именно о нем, а не о ком-то другом рассказывают легенды!

Не скрою: фильм с такой концепцией так и не родился. Поколебать устои сложившегося мифа нам не удалось. Высокая, хотя и неотлакированная, правда жизни отступила перед ореолом апокрифа. Продлевать же его существование, добавлять свой вклад в мифотворчество мы не смогли себе позволить, несмотря на поощрения, несмотря на обширный собранный материал и возможность его традиционной трактовки.

Оглядываясь сегодня на эту примечательную историю, я не могу не бросить упрека и себе. Все-таки наши попытки сделать «свой» фильм о докторе были не слишком активны. Мы зондировали на разных уровнях отношение к такому переосмыслению событий и убеждались в том, что оно негативное. А надо было настойчиво и непримиримо убеждать в своей правоте. Более того, в своем праве разрушить миф во имя истины. Чего тут не хватило нам: мужества? Веры в свою правоту? Ведь все помнят фразу Нильса Бора относительно идеи, которая может показаться безумной, но она-то как раз и справедлива, если достаточно безумна. Надо только доказать, что ее безумие — мнимое.

●

Сказано же в пословице про огромную соломинку в чужом глазу и про незаметное бревно в собственном!.. Верно сказано, потому что тягу к стереотипу, к удобному, закрепившемуся мифологическому представлению искать надо прежде всего в себе самом. Как часто выключаем мы камеру, едва наш герой начинает вести себя незапланированным образом! Как торопимся отсечь и в монтаже то, что не укладывается в сложившуюся концепцию фильма!.. Умом понимаешь: надо ломать концепцию, а не навязывать ее жизни. Но сказать просто, а сделать — тяжко. Вот и выбираем мы зачастую в



Создатель Музея имени Рублева Давид Арсенишвили. «Мравалжамиер»

герое то, что нужно нам для замысла, а все прочее, в лучшем случае, не замечаем.

Тот самый старый авиатор был человеком редким и замечательным. В свои преклонные годы он сохранил юношеский романтизм, преданность мечте. С редким упорством прокладывал он дорогу своему детищу, махолету, летательному аппарату, подобному птице. Маловерам и скептикам он противопоставил страсть и упорство. Об этом и был наш фильм: он так и назывался поначалу — «Одержимость». Здесь конфликт был обнажен, и обаяние, ореол возраста, удивительная биография делали героя необычайно привлекательным. Надо ли удивляться, что мы поначалу выключали камеру, сталкиваясь с проявлением порой тщеславия, а порой и фантастических преувеличений в его рассказах? И лишь потом пришло к нам понимание, что эти понятные (да и простительные в таком возрасте) черточки характера никак не снизят масштаба личности, но лишь придадут портрету (и всей теме) ту полифоничность, которой нам так часто недостает в документалистике. Так в фильм вошли комические интонации, и именно так, благодаря им, окрепла в его многоголосом звучании трагическая тема старости как предела, положенного мечте.

Сегодня я часто вспоминаю эту работу, думая о том, как наши «фильмы-портреты» грешат монументальностью. Как возводим мы наших героев на пьедестал. Как боимся открыть зрителю их теневые качества, а порой и ошибки, неудачи или сбои на жизненном пути. Сделать все это, конечно, не просто, но когда же легкость процесса была мерилом творческой удачи?

Помнится, работая над фильмом «Сердце», мы записали как-то в операционной раскаты директорского гнева по поводу нерадивости одного из сотрудников. Честно говоря, гнев был справедлив. Но как-то уж очень не гармонировал с привычной мягкостью профессора да и с его тезисом, что крик на подчиненных — признак слабости или предшествующих организационных просчетов. И вот в одну из синхронных съемок, как раз в момент изложения этого кредо, мы и дали Владимиру Ивановичу послушать

запись его «распекания». Надо было видеть его лицо в этот момент (а зритель увидел!). Разумеется, нам тоже не поздоровилось: шеф сказал, что мы, кровопийцы, всюду стараемся проникнуть. Но, в общем-то, и он сам, и мы, и зрители восприняли этот эпизод со здоровым юмором. Стал ли от этого штриха хоть в чем-то ущербным образ блестящего хирурга и толкового организатора? Да нет, только выиграл.

А вот и совсем иной пример. Когда для фильма «Мравалжамиер» (режиссер Лео Бакрадзе, «Грузнаучфильм») обрисовалась форма тризны, застолья в память об ушедшем человеке, меня, естественно, стала тревожить единственно возможная в такой обстановке тональность патетического восхваления нашего героя. При всей любви к Давиду Ильичу Арсенишвили такая интонация смущала. Мне показалось необходимым включить в фильм суждения недругов Арсенишвили. Ясно было, что на застолье их не пригласят, а значит, понадобились иные эпизоды, разрушающие стройность задуманной формы. Но делать было нечего: мы отправились снимать этого самого недруга.

И тут судьба преподала нам замечательный урок: сколько ни заводили мы наш персонаж на отрицательные высказывания о Давиде Ильиче, он если и произносил их, то немедленно отогревал комплиментом. Видимо, за давностью времени смягчилось ощущение противоборства, а может быть, сработал древний постулат «aut bene aut nihil», но так или иначе не оказалось у нас в картине дурных слов о бескорыстном подвижнике, и не пострадала цельность ее конструкции. Так уж, видимо, и было предопределено.

Но, тем не менее, сладкой, паточной интонации нам удалось избежать. В многоголосье рассказов обрисовались и забавные истории, и комические черты и привычки нашего героя... А главное, прорисовался драматизм его судьбы. Среди гостей на поминовении была и Нателла Вачнадзе, тбилисский искусствовед и историк, много знавшая о терниях на пути еще молодого Арсенишвили. При сборе материала она обмолвилась об этих познаниях, а вот, приехав для съемок, заявила о категорическом отказе воспроизвести эту деталь биографии нашего героя. Вряд ли Нателлой Вачнадзе, человеком достаточно смелым, руководила тревога за себя. Скорее всего ею управлял все тот же стереотип: чем более гладкой получится картинка жизни Давида Ильича, тем лучше. Спокойнее, привычнее... Так или иначе, она достала из портфеля страниц семь убористого текста и сказала, что как историк любит верность фактам и вот эти-то семь страниц о тбилисской деятельности Арсенишвили и огласит во время поминовения. Ни обстановка, ни тон застолья ее, видимо, не смущали.

Естественно, мы похолодели при мысли о том, что разыграется вечером. Мы, правда, могли в любой момент остановить камеру, но от этого было не легче: хотелось вывести на экран конфликтные, а то и горькие ситуации, известные Вачнадзе. И тогда мы решили — терять нечего! — прибегнуть к съемке скрытой камерой в надежде потом «завизировать синхрон» у рассказчицы.

Мы пригласили Вачнадзе в дом за несколько часов до официальных съемок. Камера была укрыта в дальней комнате, у меня было устройство сигнализации, хозяева подали кофе. Чего же более?..

На тему «чего же более» — то есть как наладить общение в кадре, как превратить его в беседу по душам, как раскрыть (а то еще говорят на жаргоне нашем — расколоть) челове-

ка, да и как еще все это ухватить скрытой камерой, тоже уже написаны монографии. Да не покажется это нескромным, но какие-то секреты этой практики ведомы и мне. Во всяком случае, в большинстве картин, снятых по моим сценариям, я предпочитаю сам беседовать с людьми. Секреты тут весьма просты, и о них уже говорилось. Это прежде всего подлинный, живейший (а не имитируемый) интерес к собеседнику, его духовному и профессиональному миру. Это симпатия, доброжелательность. Это интонация доверия и искренности. И, конечно же, не ощущение себя «сверху», не позиция дергающего за ниточки кукольника, но диалог равных, равно нужный каждому из собеседников. Это, разумеется, и предварительное знакомство, и знание человеческой психологии, и доля артистизма. Но прежде всего, повторюсь, — добро, исходящее от вас.

Однако весь этот арсенал разбивался о броню Вачнадзе. Она нервничала, суета в соседней комнате не скрылась от ее глаз. Пришлось сослаться на домашнего пса. Потом ее заинтересовали мои руки под столом (будь проклята эта бездарная, самодельная сигнализация!)... Однако мой интерес к Арсенишвили, знания о нем и искреннее уважение сделали все же свое дело. Слово за слово, Вачнадзе разгорелась, природный темперамент помог, я подкинул сучьев в огонь, она открылась... Слова были точные, грусть и волнение — подлинные. Под конец она все же спохватилась, поняла: высказала то, что хотела утаить. Вот тогда-то и произнесла она слова о ненависти ко мне, с которых начались эти заметки.

Что тут было сказать? Дело было сделано. Вечером во время застолья она действительно достала заготовленную речь и начала читать ее, но мы отсняли лишь самое начало и отъехали на общий план. В монтаже затем пошел тот самый снятый скрытой камерой рассказ Нателлы Вачнадзе, придавший эпизоду редкую эмоциональность, а всей биографии нашего героя, воскрешенной в картине, подлинность подвижничества, истинность взлетов и падений.

Остается добавить, что, конечно, мы тревожились, когда показывали Нателле Вачнадзе ее эпизод, да и весь фильм. Обошлось... Не сочтите за позу, но я не был бы документалистом, если бы утаил, что был ею... расцелован.

На войне как на войне.

●

— Ну, хорошо, — рассуждаю я. — Вот тут свела меня судьба с человеком эмоциональным, естественным и умным. Она все поняла и все простила. А ежели иной человек окажется в кадре? Важно ли для меня, что он подумает обо мне? Или главное, чтобы кадр получился «на уровне», а там хоть трава не расти? Как сказал Бураковский в том «Сердце»: «Будем ли мы после картины здороваться?»

Именно после «Сердца» зрители часто задавали вопрос: а как к вам относятся снятые в кино люди? Видимо, их волновало, не обиделись ли персонажи фильма на его искренний тон, на то, что не чурался фильм и теневых сторон жизни коллектива. Мы отвечали честно, что с нами здороваются, что более того — дружим мы. Умный и добрый человек не обидится на правду.

Ну, а дурной человек? Честно скажу, таких мне почти не приходилось снимать. И не только оттого, что это трудно. Более всего потому, что не хотелось.

Сначала о том, почему трудно. Любому ясно, что никто не хочет выглядеть плохо на экране. Каков бы ни был человек, каким бы дурным ни был его поступок, он будет стараться вы-

глядеть правым. Скажем, в фильме «Пока есть кедр» (Западно-Сибирская студия кинохроники, режиссер В. Клабуков) сняли мы сторонников массовой рубки драгоценного дерева. У иных из них были свои производственные резоны, и мы дали их высказать до конца. Единственное, что мы могли противопоставить такой позиции, это резоны других персонажей фильма, стоящих на нашей стороне, на стороне защитников кедра. Пусть зритель сам ищет, где правота.

Но один из ревнителей рубки на наше предложение сняться в фильме ответил отказом: видимо, понимал непрочность аргументов и страшился предстать с ними прилюдно... Зато потом он написал немало писем в разные инстанции о вредности ленты. Вот и сними такого «героя»!

Стало быть, уж очень очевидными должны быть зло или глупость, чтобы стать на экране неопровержимыми, чтобы так их и именовать. Ведь такой кадр, не говорю уже — фильм, удар жестокий и сильный. Если он наносится по бракоделам или бюрократам (журнал «Фитиль») или по выявленным преступникам (фильмы, снятые в суде, в тюрьме, в прокуратуре), по политическим противникам (Конго-Мюллер Шоймана и Хайновского) — тогда все, как говорится, нормально. В противном же случае отмерить требуется уже не семь раз, а семь раз по семь... С другой стороны, весьма распространена такая точка зрения: дурной человек обнаруживает себя даже в том, как скрывает свое истинное лицо. Согласен. Однако при этом съемка (тем более скрытой камерой) превращается в род сыска, расследования. Но тут и вступает то самое «не хочется». Хотелось бы — пошел бы я не в документалисты, а в юристы.

Вот почему я так назвал эти страницы. В сущности, большинство моих «фильмов-портретов» и есть в какой-то мере признание в любви. И тут завет Александра Блока о «внесении гармонии» рифмуется во мне с поэтическим словом Бориса Пастернака. Помните: «Когда строку диктует чувство...»? Именно чувство. Неважно что, строку или кадр. И строку, и кадр, и фильм в целом.

Оттого и выбираю я из многих жизненных встреч именно тех людей, в которых не просто присутствуют, но составляют их существо главные для меня черты Личности. Это прежде всего высокая духовность и подлинная доброта, скажу шире: человечность. Это люди не потребительского склада, им свойственно куда больше отдавать, чем брать. Это те люди, у которых такие старомодные понятия, как альтруизм или энтузиазм просто всегда в крови, они и составляют их modus vivendi. Это, наконец, не созерцатели (им я могу только позавидовать!), но деятели, натуры, как уже говорилось, активные, одержимые. Естественно, что таких людей совсем не так уж много. Но что делать, если «фильмов-портретов» по поводу просто хороших работников, на мой взгляд, снимать не стоит?..

Обычный упрек, который приходится слышать, к тому и сводится, что выбран, мол, для фильма человек столь незаурядный, что хорошее кино про такого снять — что называется, раз плюнуть. Вы вот, мол, снимите хорошее кино про обычного, заурядного человека — тогда приходите, поговорим... Я не теряю надежды когда-нибудь снять такой фильм (хотя сначала надо прояснить, что такое заурядность), но поговорить хочу уже сейчас.

С моей точки зрения, глубокое заблуждение полагать, что фильм о подлинной Личности снимается «запросто». Ох, как трудно оказаться на ее уровне, не сбиться на интонацию подо-

Генерал Афанасий Белобородов в фильме «Крестьянский сын»

бострастия. Как сложно, с другой стороны, подобрать для съемок обстоятельства, способные сполна раскрыть потолок возможностей такого человека, заглянуть во все кармашки его души, по меткому выражению Ивана Самойлова. Как необходимо (и тяжко!) находить те детали в проявлениях характера, которые смогут растушевать железную направленность вещи и придадут ей объемность и полифонию. И как, наконец, не просто не высовываться со своими находками, а, что называется, умереть в персонаже, создав иллюзию его спонтанного, естественного существования в фильме — как бы и без нас, киношников. Ведь и в самом деле, высокие мысли, чувства, поступки содержатся в самой жизни. А наше дело — стереть случайные черты. Не так ли?

Отсюда и подход, который исповедую и я и мои единомышленники: выбирать в качестве центральной фигуры фильма личность незаурядную, концентрирующую в себе определенные черты времени. Любой кинематографист знает, что такое «поймать фокус», «навести на резкость». Жизнь дарит нам людей, которые фиксируют в себе явление или даже целый пласт времени: прорисовывают его со всей резкостью. По моему убеждению, им и должен принадлежать экран.

Значит ли это, что экран неизбежно должны населять «генералы», люди, увенчанные пожизненно лаврами и должностями? Отнюдь. Как и не значит, что герой непременно должен быть (не терплю это выражение) «простым человеком» — в смысле табели о рангах.

Наверное, и Иван Данилович Самойлов может показаться кому-то «простым». И собой неказист, и должность невидная. Но за его мнимой простотой сполна открывается особенно дорогой для меня мотив подвижничества во имя высокого духовного обретения. Так какая уж тут заурядность?

Зато Афанасий Павлантьевич Белобородов предстает в фильме «Крестьянский сын» действительно полным ге-

нералом: и по званию (генерал армии), и по судьбе. Однако же не одна его заслуженная воинская слава убедила нас с режиссером М. Шмулевичем сделать в Иркутске этот фильм. Было особое, необычайно привлекательное обстоятельство в судьбе Афанасия Павлантьевича: ее историзм. Крестьянский сын из села Баклаши в Прибайкалье вписал в свою биографию все вехи эпохи, ощутил ветры времени...

...Вспомним еще раз шутливый тезис: документальный сценарий — удел не слишком способных (и трудоспособных) литераторов. Пусть так. Но, не держась за слово «литература», мы, извините, никак не хотим упускать ее прерогатив. Уверен, что настоящему документальному сценарию (а значит, и фильму) по плечу и историзм повествования, и точное ощущение атмосферы, и национальный колорит, более того — дух, и подлинно яркий характер, и даже — куда больше! — тип. На бегу этого не выскажешь, не докажешь — тут тема для размышления. Поэтому лучше коснуться знакомых уже примеров.

В самом деле, разве не прослеживается в Иване Самойлове тот самый платоновский «сокровенный человек»? А может быть, и лесковский «очарованный странник»? Разве не воплотился в нем определенный национальный и социальный тип — впрочем, как и в Афанасии Белобородове?.. Возвышенно-романтически настроенный идеалист Иван Данилович и прочный, земной, напористо-уверенный практик Афанасий Павлантьевич — два, если хотите, канонических полярных типа русского характера... Но есть в них и общее, тоже национальное: истовость, верность цели, чувство ответственности перед народом и историей. «История, она дело серьезное, — так и сказал мне Иван Данилович. — Жизнь идет, это, не спорю, важно. Но думать надо об истории».

И подобно тому как эти характеры мы постарались дать в родной для них среде, во всем — в пейзаже, архитектуре, лицах, — точно так же выращенным из национальной почвы представляется нам и Бондо Какубава, человек, ощущающий себя «как рыба в воде» в родном грузинском городке, плоть от плоти здешний, свой, узнаваемый и признанный. Мы старались насытить фильм примерами народного бытия, вдохнуть в него грузинский юмор, жизнелюбие, легкость, импровизационность, потому что понимали, что именно в этих национальных чертах наш тренер черпает свои силы, свою энергию и свои вечно новые надежды. Мы старались «портретировать» не только самого человека, но народ, его взрастивший, время, его сформировавшее.

Я говорю «старались», потому что менее всего претендую на полную удачу этого, да и всех других фильмов, упомянутых в заметках. Результат, конечно, важен, хотя не всегда подвластен тебе. Но не менее важен сам путь, процесс работы, ее смысл. Если путь к воплощению человека на экране начинается для меня по Пастернаку — с чувства, то и итог, к которому стремлюсь, может быть описан его строчкой: «дышит почва и судьба». Потому что, наверное, высшая точка портретной киноживописи — это не просто точно отображенная Личность, но и отраженный в ней мир, ее породивший. Ее корни и ее побеги: почва и судьба.

Майя Туровская

«Трехгрошовая опера» и кино

Сценарий «Шишка» и приемы агитискусства

Неожиданно суровый финал дерзкого и легкомысленного детища Брехта — Вайля оказался прологом к новым и грозным временам, которые не замедлили наступить. Всего два года отделяют «Трехгрошовую оперу» от сценария, написанного Брехтом на ее сюжет, а между тем «Шишка» — это уже во многих отношениях иная вещь с иными задачами. «Шишка» относится к тем временам, когда разразился знаменитый крах нью-йоркской биржи и цивилизованный западный мир был повергнут в «великий кризис», в хаос инфляции, безработицы, страха, в ожесточенность классовых битв.

Для Брехта это были годы становления его политического самосознания и опытов прямого участия искусства в политической борьбе. Между «Трехгрошовой оперой» и «Шишкой» были написаны «Святая Иоанна скотобоен» и самая, может быть, радикальная из его «учебных» или, точнее, «дидактических» пьес — «Мероприятие». «Приход Брехта к марксизму привел его на сторону пролетариата, — пишет Вольфганг Герш. — В «Мероприятии» (1929—1930) он сделал его носителем действия» [1].

Переделка «Трехгрошовой оперы» для нужд экрана была предпринята между делом и ради денег: в 1930 году фирма «Нерон-фильм» предложила Брехту договор на экранизацию. Но работа над сценарием заняла свое место в социальном, политическом и профессиональном самовоспитании Брехта: он попытался политизировать «Оперу» и вывести наружу, в сюжет те антикапиталистические мотивы, которые в пьесе казались ему теперь слишком общими и легковесными.

По сравнению с «Трехгрошовой оперой», с ее свободной, открытой формой, апеллирующей к зрительскому участию в осмыслении «разъединенных элементов», «Шишка» представляет собою гораздо более жесткую, дидактическую конструкцию. Жанровая структура «Трехгрошовой оперы», где искомый контакт и сотворчество с залом были впервые достигнуты сполна неаристотелевыми средствами, оказалась при этом разрушена.

Разрушена была и система тех канонов, тех жанровых образцов, на фоне которых живо, непредвиденно и грозно осуществляла себя истинная сущность персонажей «Трехгрошовой оперы». Хотя кино было уже звуковым, Брехт не хотел жертвовать титрами, настаивая на их самоценности

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1984, № 11.

[1] Gersch W. Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1975, S. 50.

(«литераризация»!). Но фактически он пожертвовал системой «зонгов», которые в пьесе были отчуждены от фабулы — недаром менялось даже освещение сцены. В сценарии они как бы поглощались действием. Moritat'a, например, потеряла смысл пролога. На вступительных титрах объединенный хор актеров исполнял куплет «Баллады о приятной жизни», а дальше начинался сюжет: Мэкки, преследующий Полли, останавливался перед шарманкой уличного певца, исполняющего Moritat'y.

Музыка приобретала по необходимости иллюстративное значение («Баллада о зове плоти», например, игралась, когда Мэкки шел за Полли), а текст, в свою очередь, приспосабливался к нуждам попутного комментирования. Та свобода и игра творческих сил, то сближение далековатых предметов, которые так обаятельны были в пьесе, вовсе отсутствуют в жесткой, логичной структуре сценария. Система его очуждений резко сдвигается от «тривиальных жанров» в сторону агитфильма.

Сценарий делился на четыре части, а каждая часть — на главы. Действие было перенесено уже в 1900 год, и Мэкхит выступал во главе моторизованной шайки в сто двадцать человек из разных слоев населения. Ухаживая за Полли, он одновременно готовил ограбление Депозитного банка, а на его свадьбе в конюшне герцога Сомерсетширского присутствовало избранное общество: верховный судья из Друри-Лейна, генерал, два члена палаты лордов, три известных адвоката, пастор из Сан-Маргарет и среди прочих Тигр Браун. От прежней живописной люмпенской вольницы уличной баллады, от парадоксального единства бандита с шефом полиции (оно только в зонге, в жанровом каноне основано на трогательной солдатской дружбе, в реальности — на деловых интересах) не осталось и следа. Лишенные памяти жанра, герои утратили вместе с ней обаяние своей витальности. Они приобрели свойства наглядных пособий. Вместе с витальностью пьеса потеряла и в своем пророческом апокалипсическом пафосе. А весь сюжет в целом утратил свои свободные, авантюрные сочленения, идеологизировался и логизировался, опять-таки изменяя памяти жанра, а с ней и живому демократизму пьесы.

Можно удивляться, почему в «Трехгрошовой опере» столько несообразностей. Отчего Мэкхит не один, а два раза (и уже зная, чем это грозит), вместо того чтобы удирать на вороном коне за Хайгетское болото, отправляется в бордель. А Дженни, предав его полиции и горько раскаявшись в этом, тотчас выдает его снова. Можно задаваться вопросом, для чего Пичем предпринимает массу усилий и интриг, чтобы повесить зятя, а потом сам же провозглашает счастливый конец.

Если перефразировать остроумную мысль, высказанную кем-то относительно Розенкранца и Гильденстерна («их двое, потому что их много»), то можно ответить, что герои поступают неразумно дважды, ибо люди неразумны всегда (см. «Балладу о тщете человеческих усилий» и «Балладу о ненадежности житейских обстоятельств»). Можно добавить, что непоследовательность Пичема (в равной мере присущая и всем персонажам пьесы) есть также пародия на бессмыслицу общедоступного искусства.

Все это так, но есть еще живая и естественная непоследовательность старого авантюрного жанра, убого рационализированного в массовой культуре. Брехт возвращает действию эту человечнейшую черту, этот естественный беспорядок. Впоследствии он сде-

лает его одним из главных принципов своего театра, предложив неразумие персонажа на обсуждение зрителю.

В сценарии «Шишка» открытая форма сюжета становится драматургически закрытой: все взаимно увязано в причинное единство и подчинено его логике. Люди Мэкки крадут на свадьбу у Пичема напольные часы и при этом, освистанные одним из нищих, наставляют ему шишку. Узнав о свадьбе дочери, Пичем решает «немедленно и жестоко отомстить» и ведет человека с шишкой в полицайпрезидиум к Брауну. Но Браун держит сторону Мэкки. К тому же он занят превращением Олд Оукштрассе, по которой проедет коронационный кортеж королевы, с помощью белил в потемкинскую деревню. Но когда премьер-министр принимает у него улицу, Пичем выводит своих нищих, и Тигр Браун уступает — он соглашается арестовать Мэкки. Тем временем Полли, собирая мужа в изгнание, соображает, что лучше купить Депозитный банк, чем его грабить. И пока проститутки читают плакат о розыске Мэкхита, его банда на краденых машинах (это уже скорее напоминает гангстерский фильм) съезжается к банку. Следуют новые куплеты Moritat'ы о Мэкки-Ноже-банкире. Его схватывают во время пикника с проститутками, и Полли во главе депутации банкиров и адвокатов является в полицию за мужем. Пичем узнает из газет о предстоящем освобождении банкира Мэкхита. Он собственноручно возобновляет шишку на лбу у своего служащего и готовит нищих к демонстрации. Но миссис Пичем оказывается прозорливее его: «Ты гений, Пичем, — говорит она мужу, — но не забегай дальше, чем надо. Ты хочешь призвать нищету, но помни: нищета слишком огромна... Мэкхита повесят, Брауна линчуют, бог весть, что будет с королевой — пощадят ли нас?»[2]. Этот маленький монолог, вполне достойный «Трехгрошовой», убеждает Пичема, а между тем Тигру Брауну снится страшный сон о том, как нищета штурмует город.

В результате всех этих обстоятельств Пичем и Браун встречаются на полпути в тюрьму Олд Бейли, где в камере смертников содержится банкир Мэкхит. «Они поняли: у них общий противник — люди, вышедшие на Сент-Джорджский мост»[3]. Рука об руку Пичем и Браун освобождают Мэкхита и заталкивают в камеру человека с шишкой. «Единство придает силу: общество, объединившееся после жестокой схватки, приветствует банкира Мэкхита в своих рядах и вместе с ним ждет королеву»[4]. Таков сюжет «Шишки».

Разумеется, ни в какое сравнение со свободой, язвительностью и творческой мощью шедевра раннего эпического театра это переложение не идет, хотя само по себе оно могло бы сделать честь любому автору.

Но сценарий не просто видоизменял сюжет, вынося наружу тенденцию, — он предлагал для нее адекватные кинематографические средства в духе агитплакатов Джона Хартфильда или пролетарского театра Пискатора. Брехт смело пользовался в кино их явной условностью. Так, люди Мэкки, вылезая из своих краденых машин у старого банка, перешагивали невидимую черту по пути социального восхождения и в момент перехода на глазах превращались из бородатых разбойников прошлой эпохи в цивилизованных хозяев современного денежного рынка. Нечто подобное было уже в театре Пискатора, в финале пьесы Эма Вэлька «Гроза над Готландом»

---

[2] Brecht B. Texte fur Filme, B. 2, S. 44.
[3] Ibid., S. 46.
[4] Ibid.

(1927). Еще нагляднее эти приемы агитискусства выступали в сне Тигра Брауна, где безликая Нищета, глубочайшие Низы под своими знаменами затопляют улицу, идут сквозь танки и войска, бесшумно движутся сквозь рев полиции и треск пулеметов, как вода, проходят все насквозь. «Тысячи нищих в беззвучном марше, прозрачные и безликие, идут сквозь дворцы богатых, сквозь стены картинных галерей, резиденции, дворцы правосудия, парламент»[5]. Эта жутковатая картина, правда, напоминала еще и уроки немецкого киноэкспрессионизма.

На неоднородную стилистику будущего фильма указывал сам Брехт. Как всегда очень точный в своих режиссерских представлениях, он предлагал каждую из маленьких главок снять особо: преследование Полли Мэкхитом — панорамой, без склеек; приготовления к свадьбе и любовный дуэт — в контрастном параллельном монтаже; любовную прогулку — мягко; действия бандитов — коротко, монтажно. К третьей главке — свадьбе — он сделал примечание, ставшее крылатым: «Камера, так сказать, ищет мотивов, она — социолог»[6]. Все вместе это было ближе к «дидактическим» пьесам, нежели к «тривиальным жанрам». Идея Брехта о «разрушении вещи» ради сохранения ее общественной функции была принята им к исполнению, быть может, слишком буквально.

Разразившийся скандал со студией носил, впрочем, политический, а не художественный характер, как и «трехгрошовый процесс» между Брехтом — Вайлем и студией.

Процесс Брехт проиграл, так как оказалось, что в договоре не были оговорены его исключительные авторские права, — Вайль свой процесс выиграл. Зато Брехт написал эссе «Трехгрошовый процесс» и опубликовал его вместе со сценарием «Шишка».

Все это имело непредвиденные последствия: фильм получил грандиозную рекламу. По соглашению с фирмой Брехт взял назад протест и снял свое имя со сценария. Фильм получил подзаголовок: «По мотивам сценического произведения Брехта — Вайля». В таком виде он появился на экранах и вошел в историю немецкого кино, хотя для автора остался «грустным случаем халтуры». Брехтоведение не проявило к нему особого интереса.

Между тем фильм, поставленный одним из крупнейших немецких режиссеров Пабстом, представляет для нашей темы самостоятельный интерес.

Фильм Пабста и мотивы немецкого кино

Пабст, кажется, так и не понял, чем был недоволен Брехт в его экранизации «Трехгрошовой оперы», ибо фильм отчасти возвращал действие к пьесе, а отчасти — хотя и с большой долей упрощения — следовал сценарию. Между прихотливой структурой «Трехгрошовой» и дидактикой «Шишки» с помощью Ладислава Вайды и Белы Балаша, приглашенных «Нерон-фильмом» для доделки сценария, найден был спасительный компромисс. С одной стороны, фильм возвращал историю в среду знакомого немецкому экрану «дна» (банду Мэкхита представляли несколько живописных люмпенов). С другой — режиссер позволил деловитой госпоже Мэкхит, в девичестве Полли Пичем, забрать в свои руки Депозитный банк и наглядно осуществить превращение бандита в банкира. Но главное, он вернул картине

[5] Ibid., S. 45.
[6] Ibid., S. 34.

идею «зонгов», выступающих во внесюжетной функции. Если в первый раз Певец (на эту роль Пабст пригласил Эрнста Буша) появляется со своими досками как бытовая фигура и поет Moritat'у на набережной, где в небольшой толпе Мэкхит знакомится с Полли, то в дальнейшем он связывает, а если быть точнее — разъединяет между собой отдельные эпизоды фильма. Разъединяет, потому что Пабст позволил себе по тем временам смелый кинематографический прием. Он вводит Певца каждый раз резким монтажным стыком и снимает Буша крупным планом на нейтральном фоне, вырывая его тем самым из конкретной жизненной среды и помещая в иное, условное, метафизическое пространство. Прием разделял эпизоды более радикально, чем предусмотренные Брехтом титры, искони привычные экрану, а «зонги» служили своего рода поэтическими эпиграфами к эпизодам. Так, когда свадьба Мэкки и Полли кончается и воры, предоставив новобрачным гигантскую постель, начинают демонтировать праздничный стол, Певец прерывает действие и представляет «беднейшего человека Лондона» Джонатана Иеремию Пичема. Надо сказать, что материальная среда фильма свидетельствует не только о пристрастии Пабста к «новой вещественности», которое ему традиционно приписывает история кино, но и о внимании к авторскому стилю. Пабст, разумеется, не знал «Пожирателя бриллиантов» и «Тайны бара «Ямайка», но гигантский пакгауз, где совершается (вместо герцогской конюшни) свадьба — вид на доки сквозь отверстие люка, сутолока корабельных мачт, обязательная луна, — все это очень в духе ранних брехтовских кинофантазий.

«Дело» же Пичема— тоже где-то в грязном районе доков — вполне в брехтовском духе представлено предприятием по переделке людей в профессиональных попрошаек. Обстоятельный пассаж перед зеркалом, когда молодого человека без слов преображают в жалостного калеку и он приспосабливает свое лицо к этой новой роли, мог бы служить своего рода кинематографическим «конспектом» к пьесе «Что тот солдат, что этот».

Операторские съемки тоже не лишены брехтианского «очуждения». Например, Браун, пришедший навестить друга в его клетке и доставить ему последние житейские радости — сигару и спаржу на ужин, — снят таким образом, что выглядит маленьким среди тюремных решеток. Зато на первом плане в кадре красуются щегольские гамаши Мэкки, валяющегося на тюремной койке.

Можно заметить, правда, руку инсценировщиков на уровне сюжета. Так Дженни-Малина, раскаявшаяся в своем предательстве, отвлекает тюремщика и дает возможность своему дружку Мэкхиту бежать — сентиментальный мотив, целиком принадлежащий сценаристам фильма и традиции кино.

Но зато шествие нищих и их встреча с королевой — не во сне, как в «Шишке», а наяву — собственное завоевание фильма, и мы к нему еще вернемся.

Финал картины реализует мысль сценария. Банкир Мэкхит принимает на службу выгодных деловых партнеров: бывшего полицейского Брауна, оставшегося не у дел, и «беднейшего человека Лондона». Все кончается новым «Трехгрошовым финалом» из «Шишки» на музыку Moritat'ы. Его исполняет под шарманку уличный Певец.

Таковы — вкратце — особенности этого в высшей степени примечательного фильма, отвергнутого Брехтом в пылу дискуссий и реабилитированного

временем. Недаром в 50-е годы, когда фильм был извлечен из архивов, к нему сделали небольшое кинопредисловие Герберт Йеринг, Эрнст Буш, исполнитель роли Певца, и Фриц Расп, исполнитель роли Пичема. Это не было данью ностальгии: просто история внесла свои коррективы в полемики прошлых лет.

Разумеется, надо доверять в высшей степени авторитетному свидетельству Кракауэра, что фильм Пабста беднее смыслом, чем берлинский спектакль 1928 года. Но приходится не согласиться с его же утверждением, будто в то время как театр «отчетливо отделил друг от друга эпизоды пьесы, чтобы сделать очевидной ее умышленно прихотливую, калейдоскопическую структуру, фильм затушевывал монтажные перебивки ради выявления связности целого. Мотивы, которые в пьесе первоначально должны были вызывать впечатление легкой импровизации, были кропотливо вплетены в ткань, жесткую и великолепную, как гобелен. Его тяжелые, хотя часто красивые складки тушили все сколько-нибудь острые тона сатиры»[7].

Идея «сплетенной ткани», как мы видели, принадлежала автору сценария. А режиссура Пабста вовсе не чужда была ни брехтианского стремления к «разъединению элементов», ни сатирических ноток, ни «остранения». Более того: фильму присуща та кинематографическая разностильность («негомогенность»), к которой призывал Брехт в своих подстрочных примечаниях к сценарию. Это заметно, в частности, в пользовании светом — этим главным средством выразительности немецкого кино 20-х годов. Если сентиментальные моменты (дуэт Мэкки и Полли перед свадьбой, появление Полли в пакгаузе, исполнение ею баллады) сняты в духе традиционной немецкой Helldunkel, светотени, то прозаическая лавка Пичема, как и шествие нищих, освещены ровным, трезвым, дневным светом.

В финале, когда шествие нищих, пересекая черту света и глухой тени, растворяется во тьме, свет теряет свое бытовое значение (тень от домов, упавшая на мостовую) и приобретает иносказательный смысл, звучащий в «зонге»:

Ведь одни во мраке скрыты,
На других направлен свет,
И вторых обычно видят,
Но не видят первых, нет.

Пустое пространство, рассеченное надвое чертой света и тени, заключает фильм символическим кадром, никак не укладывающимся в рамки «новой вещественности» по Кракауэру.

В то же время Кракауэр употребляет слово, которое по отношению к фильму Пабста имеет не метафорический, а прямой, буквальный смысл: он уподобляет фильм балладе.

Балладные мотивы, возвращение сюжета в лоно «тривиальных жанров», из которых он вышел, составляют то главное — и, добавим, естественное — преобразование, которое претерпел сюжет Брехта, будучи вовлечен в сферу «индустрии развлечения».

Дело даже не в том, что Пабст «не слишком удобно чувствовал себя по ту сторону того, что он сам назвал однажды «реальной жизнью»[8]. Отношения этого режиссера (репутация которого благодаря знаменитому «Безрадостному переулку» слишком прочно связана с «новой вещественностью») с «реальной жизнью» на самом деле никогда не были однозначны. И

[7] Kracauer S. Von Galigari bis Hitler. Rohwolt Hamburg. S. 156. Цитирую в данном случае по немецкому изданию ввиду неточностей в русском («Его тяжелую красоту скрадывают лишь сатирические нотки»).

[8] Ibid.

не случайно, что именно ему, а не только изобретательным декорациям Андрея Андреева и камере знаменитого оператора-экспрессиониста Арно Вагнера фильм обязан своей «фантастической» атмосферой. Я бы не назвала ее фантастической, скорее — стилизованной, ибо моменты стилизации выделены, а вовсе не поглощаются ни движением сюжета, ни движением камеры.

В фильме «тривиальный жанр» стилизован и воспроизведен.

Павильонность немецкого фильма 20-х годов становится для Пабста в «Трехгрошовой опере» предметом изображения. Узкие улочки, где стоят, как приклеенные к стенам, сутенеры и проститутки; причудливые сочетания гигантских бочек в старом пакгаузе, создающие как бы сценические подмостки для феерии свадьбы; слащавый пейзаж с луной для любовного дуэта; скульптуры арапов и павлинов, украшающие претенциозный мещанский уют борделя, — все это изображает мир немецкой кольпортажной мелодрамы, ее испытанные аксессуары и излюбленные места действия. Когда Полли в белом подвенечном платье высвечивается до приторной красивости традиционного свадебного портрета; когда Мэкки в котелке и гамашах явлен в традиционной же световой гамме романтического злодея; когда шайка изображается в духе чуть-чуть карикатурного знаменитого «Доктора Мабузе» — поневоле вспоминаются слова Адорно о музыке Вайля: «...несвязная череда банальных звучаний... Фотографическая, почти порнографическая гладкость ритмического движения...» [9]

Но, давая, в сущности, ту же самопародию жанра, что и пьеса, фильм самой своею «вещественностью» отчасти поглощает нигилистический пафос брехтовского тотального разоблачения. Не оттого ли фильм так его рассердил?

Расстояние между каноном «разбойничьего» жанра, восходящего к далеким временам, и «новой деловитостью» персонажей пьесы сокращалось в кино до длины его собственной истории, и короткость ее как раз и создавала то ощущение душности, «тяжелых складок», которое отмечал Кракауэр. Пародия была еще слишком близка к оригиналу, наслаивалась на него, коль скоро первоначальные «тривиальные жанры» кино еще и не отделились от его настоящего, подступали к нему вплотную.

Дерзость Брехта — Вайля, изрядно подновивших наивность старых разбойничьих историй откровенным цинизмом новых капиталистических отношений (а в музыке — джазовыми звучаниями), — эта счастливо схваченная игра противоречий, которая делает пьесу такой дразнящей, не далась в полной мере Пабсту по причинам индивидуальным, но и, так сказать, историческим, относящимся к самому кино. Оно было еще слишком молодо для самопародии.

Но был один пункт, в котором немецкий фильм 20-х годов оказал решающее влияние на брехтовский сюжет, повернув его неожиданной стороной. Это демонстрация нищих, о которой упоминалось выше.

Немецкий фильм имел свои постоянные изобразительные мотивы, свои собственные «сюжеты» (проанализированные Кракауэром в его книге) как выражение скрытой психологической истории нации. К ним принадлежала, в частности, тема массы, толпы. Масса, организованная по за-

---

[9] Adorno Th. Zur Musik der Dreigroschenoper. — В кн.: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Suhrkampverlag. Frankfurt am Main, 1960, S. 186.

конам порядка, управляемая и подстрекаемая; толпа, грозно сметающая своих подстрекателей, мятежная, неустойчивая, амбивалентная, — была одним из лейтмотивов немецкого фильма от ранних «Гомункулуса», «Голема», «Доктора Мабузе» до «Метрополиса» и «М». Немецкая история показала, сколь пророческим был этот мотив, угаданный экраном.

Когда Пабст доходит до демонстрации нищих, он отбрасывает наивно-аллегорические приемы сценария — танки, дворцы и картинные галереи, поименованные у Брехта, — и отдается традиции воплощения стихии огромной нищеты, грозной человеческой массы, которая сметает со своего пути и того, кто ее собирал и подстрекал, и тех, кто намерен ее удержать. «Полиция не в силах сдержать наступление нищих, конные гвардейцы тщетно отгоняют их от королевской кареты... Неприглядные и страшные в беспощадном свете дня, они испытующе смотрят на одетую во все белое королеву. Она мучительно старается выдержать грозные взгляды зловещих людей, потом пасует перед ними, пряча лицо в букет цветов и разом утрачивая свое волшебное очарование. Королевский кортеж продолжает путь, а нищие тонут в той темноте, откуда появились. По словам Потамкина, это шествие нищих «поразительно напоминает революционный марш»[10].

Так немецкое кино на пороге трагического поворота истории еще раз выразило свое внутреннее несогласие. Марш нищих у Пабста вполне сопоставим в своей мощи с хоралом Брехта — Вайля «О великой стуже», но создан средствами кино.

На этом, собственно, можно было бы закончить анализ феномена «Трехгрошовой оперы» в свете «тривиальных жанров», если бы нам не представлялось, что реальное взаимодействие Брехта и немецкого экрана было, возможно, и шире и значительнее его участия в кинопроцессе.

В заключение этой темы хотелось бы рассмотреть с предложенной точки зрения один из самых значительных фильмов немецкого и мирового кино тех лет — «М» Фрица Ланга.

«М» вышел в том же, 1931 году, что и «Трехгрошовая опера» Пабста, и был сделан Лангом по сценарию его жены Теа фон Гарбоу на основании нашумевшего случая убийства детей неким Кюртеном, прозванным Дюссельдорфским вампиром. Впоследствии на этот сюжет было сделано еще несколько картин. Но нас будут интересовать не сам фильм, а те разительные совпадения между брехтовскими предложениями кинематографу, некоторыми находками Пабста и стилем такого крупного режиссера, как Фриц Ланг, — стилем, новым для него, ибо «М» — его первая звуковая картина в привычном ему жанре «крими». Сюжет фильма на современном, да еще документальном материале редко обладает такой почти чертежной и в то же время изящной четкостью.

История начинается с того, что мать ждет девочку из школы, а та не приходит. Это не первый случай детоубийства в городе. Полиция устраивает облаву в городских трущобах. Это приводит в движение преступный мир. Одинокий убийца-маньяк мешает налаженному существованию «профессионалов», и они решают сами его изловить. В параллельном монтаже идут два заседания: комиссар полиции Ломан собирает своих людей, главарь банды Шренк — своих.

Полиция действует вполне реали-

[10] Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977, с. 245—246.

стическим методом «широкого бредня» — ищут свидетелей, допрашивают, анализируют улики в криминалистических лабораториях. Придя к выводу, что «вампир» душевно болен, начинают розыски среди бывших пациентов лечебниц.

Бандиты призывают на помощь организацию городских нищих (Кракауэр справедливо указывает, что мотив заимствован из «Трехгрошовой оперы»). Слепой нищий опознает убийцу по нескольким тактам Грига, которые тот насвистывает, придя в возбуждение при виде очередной жертвы. Начинается охота банды за убийцей по городским кварталам.

Тем временем полиция обнаруживает его квартиру и устраивает засаду.

Патологический убийца, спасаясь от преследующих его бандитов, прячется в последний момент в здании банка, которое закрывается на ночь. Банда атакует банк и вытаскивает Бекера, забившегося на чердак. Воры, проститутки и нищие судят детоубийцу, который произносит речь о временами обуревающей его жажде насилия.

Комиссару полиции доносят о ночном налете на банк, из которого ничего не взято. Внезапно он понимает, что искали убийцу. Полиция врывается туда, где происходит самосуд.

Фильм кончается сценой официального суда и фигурами трех матерей, потерявших своих детей.

Уже из этого краткого изложения видно, какое влияние оказала на конструкцию фильма неаристотелева «очуждающая», притчевая поэтика Брехта. Бандиты выступают в ней как организация, не уступающая полиции. В то же время изобразительно обе линии «очуждают» одна другую. Предложение Брехта снимать разные «сюжеты» по-разному было как будто бы прочитано Лангом: действия полиции сняты документально, чуть ли не исследовательски. Работа криминалистических лабораторий почти научно-популярно объясняется и комментируется. В то же время действия банды во главе с романтически-загадочным Шренком в черной коже и неизменных перчатках (его играл Грюндгенс) сняты в духе живописного или сентиментального кича и явной, почти комедийной условности. Сама великолепная инфернальность Шренка переходит в пародию на «рокового бандита».

Линия, которую можно назвать «комплексом убийцы», составляет еще один, самостоятельный изобразительный ряд, где пристальное наблюдение человеческой (и социальной) аномалии соседствует с символическими кадрами. Изобразительный комплекс, связанный с темой убитых горем матерей, документален и символичен одновременно.

Таким образом, «негомогенность» изобразительной структуры фильма была как будто заимствована из примечаний Брехта к «Шишке», в особенности из его указания: «Камера, так сказать, ищет мотивов, она — социолог».

Есть у Ланга и прямые совпадения с приемами Пабста и, что более интересно, с предложениями сценария «Шишка», не вошедшими в фильм.

Убийца впервые появляется на экране точно так же, как Мэкки-Нож: его тень в шляпе падает на объявление о награде за его поимку. Лица убийцы мы долго не видим (так же, как Мэкки долго видит Полли лишь сзади и даже принимает решение жениться на «этой восхитительной спине»). Полли обнаруживает своего преследователя в витрине, где выставлена восковая пара — невеста и жених — в ореоле свадебных аксессуаров. Точно так же впервые появляется на экране лицо убийцы: девочка ви-

дит его отраженным в витрине хозяйственного магазина в ромбе блестящих ножей — это один из самых знаменитых кадров фильма, обошедший все кинохрестоматии. Есть в картине Ланга и уличный певец со своей шарманкой.

Пародийный и технизированный штурм банка могущественной бандой Шренка, как и вся эта банда, гораздо больше напоминает сто двадцать приверженцев Мэкки из сценария, чем несколько живописных люмпенов у Пабста. Склонность к технизации вообще объединяет Брехта и Ланга. Зато образ нищеты в сцене самосуда над убийцей столь же напоминает слова супруги Пичема: «Нищета слишком огромна», сколь и демонстрацию нищих у Пабста.

К тому же убийцу, отчетливо двойственная природа которого вполне соответствует брехтовской идее относительности человеческой личности, замечательно играет один из брехтовских же актеров Петер Лорре.

Можно с большой долей достоверности предположить, что совпадения эти не случайны. Вот несколько дат.

Контракт Брехта с фирмой «Нерон-фильм» был заключен 21 мая 1930 года.

С 1 октября началась полемика по поводу сценария в прессе.

С 16 октября по 4 ноября шел судебный процесс.

19 февраля 1931 года состоялась премьера «Трехгрошовой оперы» в кинотеатре «Атриум».

Фриц Ланг впервые дал интервью о будущем фильме в 1930 году.

Премьера состоялась в июне 1931 года. Снят был этот шедевр мирового кино всего за шесть недель.

Картина сделана в недрах той же компании «Нерон-фильм», а Петер Лорре, как говорилось, принадлежал к ближайшим сотрудникам Брехта.

Но суть, разумеется, не в возможных заимствованиях, а в другом: в том, что поэтика Брехта, обогатившаяся за счет «тривиальных жанров» немецкого кинематографа 20-х годов, сумела им вернуть.

Можно было бы гораздо детальнее рассмотреть «случай «М», равно как и последнюю в донацистской Германии картину Фрица Ланга «Завещание доктора Мабузе», в их сопоставлении с ранними «крими» того же режиссера. Можно думать, что поворот автора «Нибелунгов» к сознательному антифашизму не случайно совпал с «брехтианскими» мотивами его творчества. Они наверняка помогли Лангу поднять полудокументальную криминальную мелодраму — один из классических кольпортажных жанров кино — до уровня мирового образца и неувядающего кинематографического шедевра.

Завершая рассмотрение «Трехгрошовой оперы» в ее отношениях с «низкими» и «тривиальными жанрами», мы можем сказать, что Брехт не только воспринял их уроки, но и очень рано наложил свою печать на эту область кинематографа.

И в качестве постскриптума — одна смежная проблема

Очень интересная тема не только для историка, но и для теоретика кино — так называемые «римейки» — повторные экранизации старых сюжетов. В частности, немецкое кино очень рано стало делать «римейки» на сюжеты своих шлягеров. Не избежала общей участи и «Трехгрошовая опера».

Мы рассмотрим вторую кинередакцию брехтовского шедевра все с той же — жанровой — точки зрения.

«Трехгрошовая опера» была вновь поставлена в 1963 году Вольфгангом

Штаудте. «Звездами» картины были Курд Юргенс (Мэкки-Нож) и Хильдегард Кнеф (Дженни-Малина) — актриса, которая прославилась вместе со Штаудте в первом послевоенном немецком фильме «Убийцы среди нас» (в советском прокате — «Они не скроются»). На роль Певца режиссер пригласил известного негритянского шансонье Сэмми Дэвиса (он поет в фильме по-английски). Тигра Брауна играл вошедший как раз тогда в славу Лино Вентура.

В титрах фильма рядом с именем Штаудте стоит уважаемое имя Вайзенборна, известного писателя-антифашиста.

Вопрос о жанровой природе фильма несомненно волновал авторов.

Напомним старый разговор Брехта со Штаудте, когда последний намеревался снять «Мамашу Кураж». Режиссер пытался разубедить писателя в необходимости того, что он называл стилизацией: «Чего вы, собственно, хотите? Может быть, вы хотите сделать стилизованный фильм для избранных? Но тогда необходимо изменить и звук, нужно записать диалоги на старый Эдисонов валик. Не можем мы, с одной стороны, работать с современной звукозаписывающей аппаратурой и одновременно заставить изображение двигаться скачками, как будто фильм был создан за тридцать лет до войны!» [11]

Как видим, стремление делать коммерческий фильм (не «для избранных») у Штаудте осталось, но брехтовская настойчивость в поисках очуждающей условности не прошла для него бесследно.

Изобразительное решение «Трехгрошовой оперы», которое осуществил Хайн Хекрот, и сейчас поражает точно найденным равновесием между натурностью экрана и условностью пьесы, а для своего времени, когда натурность была аксиомой кино, оно даже и экстраординарно.

Одну из труднейших проблем экранизации Брехта вообще — очуждение «физической реальности», присущей кино от рождения, — художник фильма решил с помощью приема очень простого и в то же время остроумного. Кино давно знает способ съемок через тюль: он создает романтический эффект размытости, а сам остается невидим. Невидимый тюль Хекрот заменил грубой фактурой рядна. Стилизованное Сохо постепенно проступает в фильме сквозь лоскутную мешковину, на которой написаны титры. Фактура ткани, оставаясь видимой, «дистанцирует» изображение, придает ему гравюрную обобщенность и «старинность».

То же грубое рядно в значительной степени служит основой самих декораций. В эпизоде Сохо, открывающем фильм, дома даже не нарисованы, а сшиты из лоскутов.

С другой стороны, рисованная декорация, сохраняющая фактурность холста, нарушает пространственное единство фильма своей демонстративной двухмерностью, плоскостностью. Особенно остроумна в этом смысле заключительная сцена у виселицы, где толпа зевак попросту намалевана на заднике, откровенно ограничивающем «сцену» действия. Пространство экрана на фоне этого плоскостного задника отчетливо превращается в подмостки, развернутые в глубину кадра, с авансценой, помостом, по которому Мэкки идет к виселице, и виселицей в глубине, на арьерсцене перед задником.

При этом в рисованные, двухмерные ряды зрителей художник смело вдвигает живые фигуры Пичема с семей-

---

[11] Цит. по: Кузнецов Ю. Брехт и эпический кинематограф. — «Искусство кино», 1971, № 1, с. 132.

ством, Дженни и прочих, пришедших на зрелище казни. С еще большей дерзостью из рисованного холста он выдвигает скульптурную полуфигуру скачущего коня. В pendant к оперному бельканто эпизода «Гонцы господина Мэкхита скачут» она выполнена в романтическом духе. На этого бутафорского коня, торжественно прошествовав к помосту «сцены», взбирается вестник королевы, чтобы оттуда огласить помилование Мэкки-Ножу.

Костюмы ориентированы на стилистику экспрессионистской живописи 20-х годов. Например, манекены в конторе Пичема, представляющие «пять основных видов убожества», кажутся сошедшими с полотен Отто Дикса.

Изобразительное решение фильма выполняет, таким образом, несколько функций.

Рисованность декораций служит «очуждающим» эффектом по отношению к «физической реальности».

Фактура материала стилизует изображение, «дистанцирует» его даже там, где оно натурно, и одновременно напоминает, что опера — «трехгрошова».

Изобразительное решение с отсылкой к стилю экспрессионистской живописи связывает картину с тем временем и традицией, из которой (или в борьбе с которой) пьеса возникла.

Так «работают» все уровни оформления — общий принцип, стиль, фактура. Даже теперь, когда экран (в том числе телевизионный) научился использовать множество видов условности, исследователь или постановщик Брехта найдет немало поучительного в работе художника в этом фильме.

Увы, жанровое соответствие этим и исчерпывается.

Не оправдала себя система «звезд». Никто из актеров не смог достичь хотя бы уровня старого фильма 1931 года.

Дальше всех от Брехта (не в стилистическом смысле даже, а просто в типажном) оказался Курд Юргенс. В его Мэкки-Ноже полностью отсутствует обязательная связь с каноном старых народных «тривиальных жанров». Органическая витальность, унаследованная от жанрового прошлого, которая в сочетании с современной буржуазностью и составляет дерзкий парадокс брехтовской «Трехгрошовой оперы», полностью испарилась из характера. В остатке оказался светский фат, персонаж салонной комедии, в лучшем случае напоминающий об очаровательных шалопаях Ганса Альберса из старых фильмов УФА, но никак не о героях плебейской «антиоперы» Брехта — Вайля.

Дженни-Малина в исполнении Хильдегард Кнеф тоже оказалась скорее «падшей» (с оттенком femme fatal) — подобные роли играла когда-то Аста Нильсен, — нежели той девкой из борделя, какую сумела замечательно воплотить в фильме 1931 года Лотта Ленья. Героиня Хильдегард Кнеф монументальнее. И цельнее в своем поруганном чувстве, в жажде отмщения и в скорби, чем это положено героям «Трехгрошовой». У Брехта Дженни восхищается Мэкхитом, как «последним джентльменом в Лондоне», и тут же продает его фрау Пичем, потому что это выгодно. Героиня Хильдегард Кнеф не продает, а, страдая, предает Мэкки в отместку за его предательство.

Это относится и к иностранным «звездам». Исполнение Moritat'ы Сэмми Дэвисом по-своему интересно и даже остро, но, разумеется, ничего брехтовского в себе не имеет. «Зов плоти» если он и присутствует в Moritat'е, то, как и во всей пьесе, совершенно лишен элементов эротической фривольности, которые акцентирует Сэмми Дэвис, а прихотливый, почти романтический

стиль его пения очень далек от «неподкупной трезвости» Буша.

То же самое можно сказать практически о всех персонажах фильма. Причина здесь не только в актерах, но в первую очередь в режиссуре. Если у фильма Штаудте и есть «память жанра», то это скорее всего салонный, отчасти музыкальный жанр старой УФА, далекий от «кусательности» пьесы Брехта — Вайля. Вот откуда элегантный фат, страдающая и мстящая «падшая женщина», «хорошая плохая девчонка» Полли.

В длинном фильме, основанном, разумеется, не на сценарии «Шишка», а на пьесе, сравнительно немного и собственно режиссерских удач. К ним можно отнести сцену преследования Мэкки, который прячется в «кабинете восковых фигур» (отчетливая реминисценция старой картины Пауля Лени того же названия). Эпизод мог бы стать смыслообразующим, если бы место воскового Мэкки-Ножа, которое беглец занимает, спасаясь от погони, означало (как Moritat'a в пьесе) отсылку к жанру. Но для Штаудте это всего лишь использование популярного кинематографического гэга. Таким же гэгом, элегантным и удачным, выглядит исполнение Мэкхитом «Баллады о приятной жизни» в самый неприятный для него момент погони, когда голова его торчит из канализационного люка. Но эти находки носят частный характер, ибо говорят о желании сделать фильм занимательным и в меру приятным. В лучшем случае — ностальгическим.

В начале 60-х годов ностальгия не была еще модой, и в этом смысле — как и в смысле условности изобразительного решения, отсылающего к «безумным двадцатым», — фильм Штаудте оказался прозорливее, чем можно было думать.

Финал фильма, вроде бы следующий Брехту (пародия на оперу, конный гонец и прочее), в то же время наглядно обнаруживает и различие — ту сентиментализацию сюжета, которую в конечном счете осуществляет Штаудте.

Возведение Мэкхита в дворянское звание не просто провозглашается вестником, но происходит, так сказать, визуально: герой Курда Юргенса уже в цилиндре и сюртуке (обнаруживающих его истинное амплуа) вместе с Полли, одетой в меха, восседает в коляске в кортеже королевы (как бы даже к ним и относится коронация). Зато Пичем странным образом оказывается представителем потерпевших. Библейский масштаб брехтовского и вайлевского финала, напоминающего о «великой стуже земной юдоли, стонущей от бед», заменяется нотой жалости к несчастным, среди которых вместе с четой Пичем оказывается и Дженни-Малина.

И тогда логично, что именно Дженни, пережившая крушение своей большой любви, произносит заключительную строфу финала, написанную для «трехгрошового фильма» 1931 года.

Ведь одни во мраке скрыты,
На других направлен свет,
И вторых обычно видят,
Но не видят первых, нет.

Крупный план отмеченного страданием лица Дженни-Малины заключает картину, в большей степени напоминающую продукцию УФА, чем дерзкий шедевр мятежника Бертольта Брехта.

Л. Трауберг. **Мир наизнанку.** Социально-критические мотивы в американской кинокомической 1910—1930 годов. М., «Искусство», 1984.

Удивительную книгу написал Леонид Захарович Трауберг! Пожалуй, даже более необычную и яркую, чем предыдущая — тонкое и мудрое жизнеописание «отца американского кино» Гриффита. Та книга, о Гриффите, точно легла в серию «Жизнь в искусстве», обогатив и украсив ее довольно бедный пока киноразделе. А эту, новую, ни с чем привычным не соотнесешь. Она сама по себе, она уникальна.

Автор послесловия С. Юткевич назвал ее «книгой о самой демократичной наклонности человека», воспользовавшись выражением Карела Чапека. Аннотация, как ей и положено, выявляет в монографии самое очевидное и сообщает, что в книге рассказывается о жанре комической, о ее давних народных истоках и блистательных мастерах, среди которых и великий Чаплин, бесподобный Китон, и братья Маркс, и многие другие. Аннотация точна: все отмеченное есть в книге. Но она — и о чем-то другом, что совсем не просто формулируется и еще труднее объясняется. Коротко говоря, она не только о юморе, смехе, эксцентриаде, но и о «смеховой культуре» (М. Бахтин), которая, на мой взгляд, после долгих столетий развития каким-то необычным образом достигла апогея в раннем кинематографе, далеко еще не осознавшем и не раскрывшем все свои художественные возможности, и, продержавшись на этой высоте два десятилетия, от силы — четверть века, столь же странным образом иссякла.

Не меньшее удивление вызывает то обстоятельство, что этот пласт мировой культуры крайне плохо освещен в нашей кинолитературе. Обобщающих работ, наподобие книги Леонида Захаровича, вообще нет; отсутствуют и обзорные. О мастерах, создавших феномен комической, тоже почти ничего не написано. Исключение — Чаплин, однако надо отметить, что в большинстве книг о нем на русском языке социологический анализ преобладает над эстетическим.

«Мир наизнанку» удачно заполняет разительную лакуну в нашем киноведении. Одного этого достаточно, чтобы снять перед автором шляпу. Но, кто знает, быть может, значение книги окажется бóльшим, быть может, с нее начнется наконец восстановление утраченной культуры, для начала хотя бы, так сказать, археологическое восстановление. Нет сомнений в том, что отдельные главы «Мира наизнанку» — это потенциальные монографии и что книги о Китоне, Ллойде, Диснее и некоторых других «королях смеха» могут иметь значение не только историческое.

Надо же в конце концов разобраться, что случилось с комической. Она достигла расцвета в американском кино 20-х годов, но родилась и сформировалась отнюдь не там, а в народной культуре Западной Европы, о чем достаточно подробно и убедительно пишет Трауберг; на это не раз указывали западноевропейские исследователи. Однако, отмечая данное обстоятельство, некоторые критики явно преувеличивают значение и роль голливудских заправил в судьбе комической, приписывая ее упадок только их злой воле. Злая воля была, как были личные драмы Китона, Чаплина и многих других комиков (на виновников этих драм можно прямо указать пальцем). Но было, видимо, и нечто иное, связанное уже не с личностями, а с характером нашей эпохи и, если ограничить разговор американской комической, — с природой американского общества, с его внутренними сдвигами и подспудными изменениями.

Позволю себе в этой связи небольшое от-

ступление. Народная кинокомедия — а именно ее разновидностью была комическая — тихо и незаметно скончалась в Голливуде 30-х годов. Но как жанр она не умерла и не могла умереть. После войны она вернулась — в специфической, разумеется, национальной форме — в Италию, где сложились для этого благоприятные условия. Неореалистическая кинокомедия вернулась к истокам — комедии дель арте в первую очередь. Напротив, Голливуд в послевоенный период постепенно пришел к так называемой «черной комедии», которая также зачастую выворачивает мир наизнанку и в этом отношении как бы продолжает традиции комической, но исполнена при этом не критики, а обычно апокалипсического отчаяния.

Трауберг мало говорит о поздних судьбах народной комедии, но он толкает читателя на размышления о них. Все его книги заставляют думать, вспоминать и сопоставлять когда-то виденное, читанное и слышанное, чтобы сориентироваться в той бездне информации, которую он буквально обрушивает на читателя. Такова уж его манера, предполагающая заведомо творческого читателя. И не удивительно, что она воспитывает, создает такого творческого читателя.

Говорят: стиль — это человек. В «случае Трауберга» это имеет характер непреложной истины. Мне уже довелось об этом говорить. Повторю потому, что «Мир наизнанку» подтверждает эту истину нагляднее, чем какая-либо другая из книг Леонида Захаровича. Как исследование, точнее, как научное исследование, «Мир наизнанку» представляется если не лучшей, то одной из самых лучших работ в нашем киноведении за многие годы. Легкий язык, так называемая читабельность — все это не должно вводить в заблуждение: перед нами умная, глубокая, богатая теоретической мыслью работа. (Об этом стоит сказать особо, потому что и по сей день бытует мнение, будто бы «научно» только то, что невозможно прочесть без головной боли, хотя это всегда лишь свидетельство литературной беспомощности автора.) В то же время «Мир наизнанку» — книга личностная, даже можно сказать — субъективная. Думаю, она не просто задумана и написана — она выстрадана автором.

Фактически эта книга началась еще в 1921 году.

С. Юткевич имеет все основания для признания, что, читая «Мир наизнанку», думал про себя: «Почему же это не ты, а он написал эту книгу?» В самом деле — мог бы написать и Юткевич. Ведь их было трое дерзких молодых людей, редкостных эрудитов (третьим был покойный Г. М. Козинцев), создавших шестьдесят три года назад Фабрику эксцентрического актера и выпустивших манифест «Эксцентризм», на редкость дерзкий даже для тех времен, привычных к эпатажу со стороны молодежи. Дорого он обошелся фэксам! Это сейчас слово «фэксы» стало добропорядочным историко-культурным термином, а было время, когда оно, как пишет сам Трауберг, звучало наподобие «собачьей клички». Фэксы, собственно говоря, уже не были фэксами, а на их манифест все нападали, находя в нем и модернизм, и нигилизм, и абстракционизм, и многое иное неприличное. Забывая при этом о ленинской оценке эксцентризма, засвидетельствованной М. Горьким, о его фольклорных корнях, о том, что Иванушка-дурачок русских сказок и Петрушка — это же чистой воды эксцентрики. Но вряд ли об этом когда-нибудь забывали бывшие фэксы.

Для книги «Эксцентризм» — помнится, именно таким было ее рабочее название, когда Леонид Захарович рассказывал в издательстве «Искусство» о своих творческих планах, — время пришло давно. Наверное, такую работу все равно кто-нибудь написал бы. Но не такую, как эта. Я уже сказал: исследование; однако это также история ранней кинокомедии — сжатая, точная и своеобразная, потому что она движется не по хронологии, а по этапам, которые обусловлены творчеством того или иного комика экрана. Кроме того, эта книга — сгусток опыта и памяти бывшего фэкса.

Последнее и делает ее в определенной мере субъективной. Отмечаю это не в укор автору. Странным было бы обратное, неприемлемой была бы бесстрастность. Личное, субъективное

оправдано еще и благодаря той присущей автору иронии, с которой он, например, вспоминает, как в разное время разные люди относились к смеху, сатире, комикам. Плохо зачастую относились, причем это происходило не только из-за боязни критики смехом — чаще от глухоты к смеху. Один пример из многих аналогичных. Трауберг пишет: «...в начале двадцатых годов руководитель одного крупнейшего издательства с негодованием писал: «Эти бездарно-цирковые Чаплины...» (с. 137). Такое вспомнить и сделать уместным в серьезной книге может только Трауберг.

Субъективное, авторское начало проявляется и в том, что главы в книге — разновесомые, не разноценные, а разные по объему, по количеству использованного материала, по напряженности или, наоборот, по строгой сдержанности авторских доказательств. Это, видимо, объясняется желанием автора восстановить историческую истину, воздать каждому должное, разрушить сложившиеся стереотипы. Поэтому о Маке Сеннете, походя обруганном в одной из русских книг о Чаплине, разговор может вестись более долгий и подробный, чем о несравненно более крупных комиках. Не упуская из вида его человеческие слабости, которые порождали бесчисленные анекдоты, Трауберг напоминает читателю, что при всем том Сеннет в американской комической — начало всех начал. При всех своих очевидных недостатках, Сеннет был тем, кого называют самородком, то есть от природы щедро одаренным человеком, интуитивно выходившим на многое из того, что позже будет развито и отшлифовано Чаплином, Китоном, Ллойдом.

Нужно ли добавлять, что Сеннет «поднимается» отнюдь не за счет принижения его, конечно же, несравненно более талантливых учеников и последователей? В такого рода примитивных приемах Трауберга никто никогда упрекнуть не сумеет. Каждому воздается должное, но делается это очень тонко и корректно. Однако я потому взял в кавычки слово «поднимается», что Трауберг, утвердив Сеннета на принадлежащем ему месте, далее (безусловно не исходя из весьма распространенного и несколько наивного анализа — «с одной стороны» и «с другой стороны») вносит необходимые коррективы. Напомнив о том, что Чаплин прошел школу сеннетовского «Кистоуна», Трауберг сразу же констатирует: Чаплин мог стать Чаплином только после того, как отверг эту школу (с. 126—129).

В «Мире наизнанку» нет таких глав, про которые можно сказать: эти лучше (или хуже) других. Но три главы все же нельзя не отметить особо — это главы о Ленгдоне, Лаурсле и Харди и четырех братьях Маркс. Эти комики почти неизвестны нашим зрителям; разве что деды смогут припомнить некоторые ленты Ленгдона 20-х годов. Автор строг к ним, особенно к братьям Маркс, на мой взгляд — слишком строг. Но здесь важнее всего то, что для исследования творчества этих комиков в книге нашлось место. О братьях Маркс есть заметка в «Кинословаре» и небольшая статья в сборнике «Комики мирового экрана», а о Ленгдоне, Лауреле и Харди нет ничего, даже, как ни странно, нет упоминания в словаре. Между тем без этих мастеров невозможно представить историю комической. Особенно, конечно, без братьев Маркс, обозначивших, на мой взгляд, переход американской комической к упомянутой «черной комедии».

Отмечу в заключение, что прекрасная книга «Мир наизнанку», которая безусловно является событием в нашем киноведении, редакторски тоже выполнена на высоком уровне. Литература по кино должна быть, помимо прочего, и зрелищной. Здесь же все отчетливо соединилось — талант автора, мастерство редактора и зрелищность оформления.

Р. Соболев

К 80-летию
со дня рождения А. Я. Каплера

Анатолий Гребнев

Наш друг Алексей Каплер

Среди нас жил замечательный человек. Писатель, сценарист, один из зачинателей советской кинодраматургии. Он оставил после себя книги и фильмы. И нечто еще, не напечатанное ни на пленке, ни на бумаге, но крепко и прочно запечатленное в памяти людей: свой образ. Образ, который сам по себе, как прекрасное произведение жизни, времени, вошел в наше сознание и оставил в нем свой след. Ведь и жизнь порой творит свои произведения словно по законам искусства. И пусть образ этот неуловим, черты его рассеяны в осколках воспоминаний, но ведь пока мы живы, в нашей власти собрать эту мозаику, восстановить впечатливший нас образ, сохранив его для себя и для будущего.

С этой мыслью пишу я об Алексее Яковлевиче Каплере.

●

Мое поколение узнало Каплера уже поседевшим. В коренастом человеке с глуховатым голосом угадывался прежний, «довоенный» Каплер — веселый, талантливый, беспечный, каким рисовала его молва. Рассказчик, душа общества, живший широко и открыто, на виду у всех. Изломы его судьбы также известны. И вот в середине 50-х годов он предстал взорам нашего поколения — умудренный жизнью, но неунывающий, все с той же долей прекрасного легкомыслия, живой, обаятельный, неустанно интересующийся всем и вся; человек, призванный стать нашим лидером и наставником, что, естественно, само собой и произошло.

Круг интересов и занятий этого человека был поистине необъятен. Кинодраматургия, публицистика, общественная деятельность, преподавание.

А. Каплер

И бесконечные встречи, и тот дружеский «треп», который является, что бы там ни говорили, замечательной особенностью нашей жизни. И масса самых ответственных дел: Союз кинематографистов, где Каплер — секретарь правления, руководитель цеха кинодраматургов; Международная гильдия сценаристов, где Каплер — вице-президент, достойно представляющий советскую сценарную школу; ВГИК, где Каплер — руководитель мастерской, профессор... А еще телевидение, только-только оно началось, набирает силу, завоевывает аудиторию, и кому же, как не Каплеру — да он словно рожден для этого! — стать автором передачи и героем телевизионного экрана. Так возникла знаменитая «Кинопанорама» — быть может, самое заветное увлечение Каплера, ради которого он на несколько лет забросил все другие занятия...

Когда же он успевал писать?

А он и не успевал. Вырывался за город, на дачу. Уезжал в Коктебель. Но на даче, как я понимаю, телефон тоже работал с полной нагрузкой, а из Коктебеля Каплер спешил к назначенному сроку в Москву: на совещание, на семинар, на съемки... И требовал от других такого же ритма жизни, такой же отдачи, такого же непременного и безоговорочного участия в каждом общественном деле.

При этом надо сказать, что общественная деятельность не приносила нашему другу никаких личных выгод и удобств, не служила средством самоутверждения; она была в полном смысле слова бескорыстной, в основе ее был идеализм. Именно так я бы охарактеризовал сейчас многолетнюю эпопею «борьбы с режиссурой», эпопею, которая была всецело связана с именем Каплера, доставив ему лично — какие уж там выгоды — одни только неприятности!

Дело в том, что киносценарий в его теперешнем виде, то есть написанное по законам прозы произведение кинодраматургии, был открытием, изобретением, завоеванием того поколения, к которому принадлежал Каплер, а точнее — нескольких литераторов, и Каплера в их числе, заставших еще юность кинематографа, первые его шаги на пути большого искусства. Само слово «сценарий» возвращает нас к тем временам, когда для постановки фильма нужен был лишь скупой перечень внешних действий, образующих некий сюжет. Что такое собственно с ц е н а р и й, как не конспект, то есть нечто очень условно-схематичное, требующее дальнейшей конкретизации, разработки?

И вот — сценарий 30-х годов, требующий точной реализации на пленке.

Но жизнь не стоит на месте. Кинематограф развивается. По мере того как «эмансипируется» сценарий, превращаясь из прикладного в самостоятельный род литературы, набирает силу и тоже по-своему «эмансипируется» режиссура. Главенствующее положение режиссера в кинопроизводстве позволяет ему распоряжаться сценарием в общем-то совершенно свободно и порой бесконтрольно. Авторство кинодраматурга, с таким старанием выпестованное, оказывается под угрозой. И Каплер, по долгу лидера сценарного цеха, да еще с присущим ему темпераментом, бросается на защиту сценария.

Время это всем нам памятно. Бурные заседания, речи, полные огня и сарказма, вызывавшие полемический отпор «с той стороны» и в свою очередь ответные полемические удары Каплера. Тут он был неистов. Тут он дрался, не щадя живота своего, не боясь испортить отношения, не признавая компромиссов, требуя и от нас, своих младших соратников, такой же

Комиссар партизанской бригады А. Орлов, А. Каплер и командир партизанской бригады Герой Советского Союза Н. Васильев

страсти и безоглядности и всерьез обижаясь, когда нам этих качеств не хватало.

Помнится, как-то летом, в дни одного из Московских кинофестивалей, мы — несколько человек во главе с Каплером — потчевали американского гостя. Картины по его сценариям в то время шли у нас с большим успехом. Смуглый, моложавый, похожий на индейца, гость наш был весел и разговорчив. Между тостами он вдруг в порыве откровенности признался, что не так уж удовлетворен своими знаменитыми фильмами. Их, оказывается, испортил режиссер, который ничего ровным счетом не понял в сценариях! Впредь, заявил наш гость, он намерен поискать для себя режиссера получше. И это говорилось о выдающемся режиссере американского кино! «Ничего не понял в сценариях» (тут еще были добавлены нелестные эпитеты).

Сидевшие за столом так и покатились со смеху, глядя, конечно же, на Алексея Яковлевича. И сам Алексей Яковлевич, надо отдать ему должное, смеялся вместе со всеми. И только американец смотрел растерянно, не понимая причины смеха. Мы объяснили ему, в чем дело.

Шутки шутками, а борьба эта, которую неудержимо вел Каплер, при всех ее издержках, дала свои результаты. Я говорю об издержках, потому что Алексей Яковлевич, как я теперь понимаю, принадлежал к поколению или, точнее, к формации людей, несколько переоценивающих роль субъективного начала. Или, скажем так, переоценивающих возможность влиять силой общественного мнения, силой слова на объективные процессы жизни. А усиление режиссуры, ее «эмансипация» и была таким объективным процессом... И все же излишняя активность — лучше, чем покорная пассивность, лениво приспособляющаяся к обстоятельствам. По крайней мере, сценарный цех за последние годы заметно укрепил свои позиции. Трудами и стараниями энтузиастов, и в первую очередь А. Я. Каплера, были приняты организационные меры, поднимающие престиж сценарной литературы, дающие ей новые возможности для разви-

тия. Я имею в виду создание Сценарной студии — дело, за которое много лет бился Каплер; издание постоянного альманаха «Киносценарии», да, наконец, просто официальное — зафиксированное в важных для нас документах — признание роли сценария как основы фильма...

В последние годы Каплер носился (да простится мне это несолидное слово) с проблемами Международной гильдии сценаристов. Авторитет его в этой организации был необычайно высок, в чем мы имели случай убедиться сначала на конгрессе в Москве, потом на конгрессе в Варне, да и на других заседаниях, где друг наш, вице-президент, неизменно блистал, выказывая таланты прирожденного дипломата. Тонкий, остроумный, обаятельный, спокойно и неотразимо проводящий свою линию, свою стратегию, если уместно применить это слово к нашим сценарным дискуссиям, от которых — ей-же-ей — не зависят судьбы мира. Впрочем, споры на этих конгрессах порой разгорались нешуточные, и хотя устав Гильдии рассматривал ее как организацию неполитическую, политика хочешь—не хочешь присутствовала там, где собирались представители разных стран, разных идеологий.

К тому же и в плане профессиональном Гильдия представляла собой картину весьма пеструю: рядом с серьезными авторами, художниками можно было встретить матерых профессионалов, тоже, впрочем, людей серьезных, но уже, так сказать, в деловом плане, откровенно, без лишних слов и иллюзий рассматривающих свою профессию как способ делать деньги. Эта откровенность, для нас непривычная, была по крайней мере свободна от ханжества. Но основные заботы Гильдии, вопреки стараниям нашей делегации, так или иначе вращались вокруг вопросов о гонорарах (ну, к примеру: как обеспечить контроль за использованием телевизионной пьесы, переданной посредством спутника связи из Великобритании в Австралию,— ведь если использовали, должны платить!).

Наши пылкие речи в этих условиях далеко не всегда получали отклик у наших коллег, мало озабоченных вопросами построения сюжета или трактовки образа (впрочем, быть может, и потому, что искусством этим, на уровне хорошего ремесла, они свободно и привычно владели). Так было на конгрессе в Варне солнечной осенью 1976 года. В те дни, наблюдая за Каплером, поддерживая в меру своих сил его старания «повернуть дискуссию», я и подумал впервые об идеализме, как о врожденном или благоприобретенном, уж не знаю каком, но несомненном свойстве нашего старшего друга. Энергия его усилий не соразмерялась с конечным их результатом. Что поделаешь, таковы все романтики. И самый первый из них, которого так и хочется здесь назвать: прекрасный рыцарь из Ламанчи, чьим именем, посмеиваясь и завидуя, мы определяем поступки, на которые способен не каждый.

●

Его легендарная общительность была не просто природной чертой характера, свойством натуры. Она имела свое, если хотите, мировоззренческое объяснение. В ее основе — вера в то, что люди заслуживают и искренности, и участия, что все вместе — семья, а ты — равноправный член этой семьи, не лучше и не хуже других.

Отсюда — память на имена и лица. И неподдельный интерес к каждому. И умение не только говорить, но и слушать —качество, увы, не часто присущее даже самым общительным людям. Слушать внимательно, не скучая, не торопя собеседника, как это бывает с иными нетерпеливыми «монологиста-

ми». Дар общения, диалога был свойствен ему органически, как следствие отзывчивого интереса к людям...

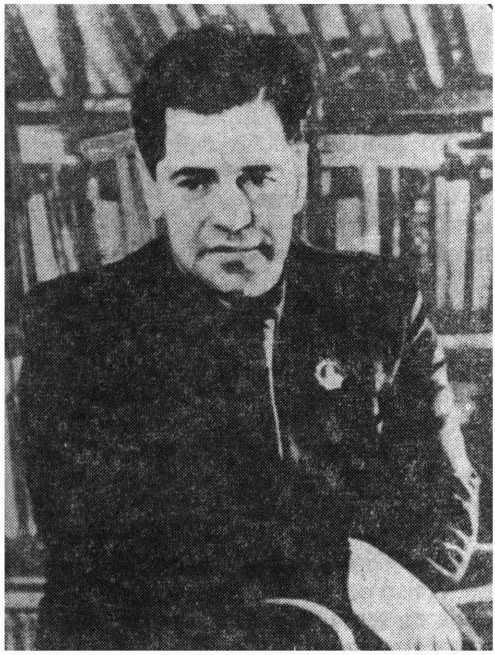
Как всякий талантливый человек, он имел свои смешные слабости, над которыми добродушно подтрунивали окружающие. Про одну такую слабость я уже говорил: он поистине не знал удержу в ревнивой борьбе за суверенитет сценаристов. Впрочем, к концу жизни Алексей Яковлевич заметно остыл к этой теме, похоже, даже сложил оружие, «уступив» режиссерам поле боя.

Но я заговорил о «слабостях», имея в виду другую замечательную черту, по поводу которой если и подтрунивали, то исключительно от зависти. Дело в том, что Каплер, требовательный и пунктуальный во всех общественных делах, мог неожиданно пренебречь любым самым важным заседанием — опоздать, уйти с середины, позвонить, что не придет вовсе, — по причине, которая в данном случае была одна-единственная и которую все вокруг с молчаливым единодушием согласились считать уважительной: «Каплер встречает...» Или — «Каплер провожает...» Или — «Каплер дома, он ждет звонка». Речь шла о той, которая была счастьем его жизни, и все это знали. Однажды, когда она возвращалась из зарубежной командировки, Каплер поехал встречать ее в Брест, на границу. Тут не было ни рисовки, ни экзальтации. Так ему было свойственно, так он любил, так жил, даже и в этом преподав нам урок истинного рыцарства.

●

Когда же он все-таки писал?.. Трудно представить его сидящим в одиночестве за столом. Но вот передо мной книги, написанные им уже в последние годы — «Долги наши», «Загадка королевы экрана», «Возвращение «Броненосца». Последняя из названных — киноповесть, увы, так и не поставленная. Произведение это, с моей точки зрения, абсолютно опровергает устоявшийся взгляд, будто бы Каплер, как писатель, остался в прошлом и в последнее время уже не мог создать ничего равноценного своим прежним работам. О нет. Путь был труден: после знаменитых ленинских фильмов и «Она защищает Родину» и последовавшего затем перерыва в работе потянулась череда картин, и в самом деле необязательных, порой случайных, хотя такая, скажем, работа, как «Принимаю бой» (картина поставлена по сценарию Каплера на «Ленфильме» режиссером Сергеем Микаэляном), заслуживает самых серьезных похвал и сегодня, будь она выпущена вновь на экраны, я уверен, прозвучала бы с новой силой... Что же касается «Возвращения «Броненосца», то этот сценарий — кто читал его, надеюсь, согласится со мной — явил нам нового и в то же время прежнего Каплера. Сценарий этот — высокое достижение писателя, и трудное достижение, если вспомнить о том, что поколение кинодраматургов, к которому принадлежит автор, в своих работах долгие годы как бы принципиально отчуждало себя от того, что было их собственной жизнью и судьбой. Об этом недавно с замечательной искренностью сказал Евгений Габрилович: «Герой положительных параметров виделся мне таким далеким от того, чем являюсь я, от моих дум, чувств, поступков, намерений, что я никак не мог подступиться к нему...»

«Возвращение «Броненосца» — это то, что Каплер прожил и пережил сам. Это живые клетки собственного существа. Это написал тот Каплер, который был свидетелем и участником рождения революционной кинематографии и ее шедевра — «Броненосца «Потемкин». Тот Каплер, который был неподражаемым рассказчиком, знато-



А. Каплер

ком одесского фольклора и который, по свидетельству С. И. Юткевича, был специально доставлен им к самому Бабелю и по достоинству оценен последним... «Возвращение «Броненосца» с его патетикой и юмором, с его органичным, отнюдь не рассудочным «ретро» — памятник неповторимому времени, из которого вырастали шедевры искусства и одновременно крупные личности самих художников. Каплер был одним из них...

И все-таки написал он мало. Гораздо меньше, чем мог написать. Та часть жизни, та ее сторона, которую мы зовем суетою, поглотила много, слишком много времени из отпущенного ему срока. Суета, как проклятье, в большей или меньшей степени тяготеет над всеми нами, и вот — человек, заплативший ей самую большую дань.

Но тут все-таки стоит разобраться. Суета! Это ведь тяжкая повинность. Бег на месте, забирающий силы и не дающий ничего взамен. Ничего, кроме усталости, сожаления о потраченном времени и смутного обещания самому себе начать когда-нибудь жить по-новому.

Ну, а если в круг этой трижды проклятой суеты входят, допустим, заботы о чужих делах, слова ободрения или утешения, сказанные кому-то, кто в этих словах нуждался, дружеское общение или застолье и этот пресловутый «треп», непостижимый для иностранцев, еще одна «загадка русской души»? И чей-то прочитанный труд, который можно было и не читать, да вот «попросили». И хлопоты за молодого человека, которому не хватает стажа для поступления в институт, а парень, кажется, способный... Да мало ли что еще каждый день, каждое утро и каждый вечер, без выходных, обременяет жизнь человека, не отгородившего себя от мира гордым призванием писательства. Да, страдает главное дело жизни, растрачиваются силы и время, но... быть может, все-таки не зря?

Быть может, таким образом человек одаривает окружающих и самую жизнь чем-то пусть неуловимым, не выраженным материально, но тоже по-своему важным и необходимым; быть может, вот именно так распространяется та аура доброты и отзывчивости, без которых жизнь не была бы жизнью?..

Такой свет оставил после себя наш друг Алексей Яковлевич Каплер, человек, сделавший в жизни так много — заслуживший благодарность людей.

Одельша Агишев

Четверг, день мастерства

Бывают люди, которые без особых к тому причин, объяснений в любви и каких-либо деклараций, просто так, словно мимоходом делают тебе добро, — и не мелкое разменное одолжение, не приятельскую услугу, а то по-настоящему доброе дело, что оказывает влияние на всю твою судьбу. Такие люди не часты в наше практичное время, и это их умение, легкую на добро руку я считаю талантом, особым даром.

Таким человеком был, мне кажется, Алексей Яковлевич Каплер.

Несколько лет назад в небольшой статье, посвященной ему, я уже писал о тоненькой, пожелтевшей брошюрке, попавшей в мои руки в ранней юности и впервые познакомившей меня с моей будущей профессией. Вот она передо мной, эта брошюрка. «Конкурс на киносценарий. Госкиноиздат, Москва, 1938 г.» Помню, я принялся за нее просто так, оттого что нечего было читать.

«Мчится поезд. На паровозе Ленин и Василий. Василий напряженно вглядывается в мокрую тьму. Мелькнули вдали первые огоньки. Василий наклонился к Ильичу:

— Владимир Ильич, возьмите браунинг.

Ильич:

— Нет, не возьму. Вам партия поручила доставить меня в полной сохранности. Вот и доставляйте.

Василий:

— Отодвиньтесь от окна».

Что это? Если художественная проза, то почему написано так скупо, протокольно? А если протокол, документальная запись, то откуда такая зрительность, выпуклость, и главное, образная значимость происходящего?

Дальше еще напряженней. И нарастала эта напряженность не за счет какой-нибудь хитросплетенной интриги, а сама собой. Вроде бы не происходило ничего особенного: Ленин приехал в Петроград, скрывается в чужой квартире, читает газеты, интересуется событиями в городе... И вместе с тем что-то огромное, захватывающее сквозит в этих простых оценках и разговорах, надвигается неуловимое и грозное.

А когда я дошел до титра: «Так на полу, укрывшись чужим плащом, после заседания, решившего судьбы человечества, спал гений пролетарской революции — Владимир Ильич Ленин», то вдруг понял: это напряжение самой истории, самой эпохи, и передано оно так отчетливо, что никого не может оставить равнодушным.

Это и было главным в киносценарии «Ленин в Октябре». Конечно, ленинская тема в кино в дальнейшем углубилась и развилась, и многое мы теперь воспринимаем под иным углом, но этот цельный, словно отточенный сценарий и сейчас сохранил свою душу и живую мысль.

Таков был первый урок учителя.

Второй состоялся через несколько лет в дождливый осенний четверг и был для меня ужасным.

...Он сидел за столом, подперев рукой круглое, полное обаяния лицо, смотрел на меня живыми, какими-то очень ясными глазами, и в них была вполне заметная усмешка. А я, только что принятый во ВГИК и явившийся на первое занятие по мастерству, стоял перед ним и сокурсниками и мучился: он с ходу, без всякого предупреждения предложил мне представиться, рассказать о себе. Именно это было для меня

хуже всякого экзамена: я еще никого не знал, стеснялся, рассказывать, в сущности, было нечего, а понравиться, не скрою, хотелось. Явная, искрящаяся усмешка в его глазах задела меня, я стал пыжиться, вякнул что-то о том, каким я считался способным в Ташкентском суворовском училище и как хорошо запоминал все картины, которые шли на экранах.

Он выслушал, отпустил меня на место и, обернувшись к курсу, сказал:

— Каждый раз, когда очередной кинематографический щенок, еще ничего не сделав, начинает тявкать сам о себе, меня охватывает умиление...

Вот так мы и познакомились с тем самым Каплером.

Дальше пошло еще веселей. Раз шесть я переписывал «немой этюд», столько же «звуковой», и все равно ничего не получалось. Я не спал ночами, не ходил на другие занятия, выдумывал, как мне казалось, хватающие за душу сюжеты... и сам с ужасом сознавал, что все это не то. Каплер, в то время очень занятый творчески, на курсе появлялся реже обычного, читал далеко не все работы, но мне пару раз успел на ходу поставить «фитиль»:

— Что ж так вяло, старик? Одни описания, читать тошно. Что происходит? Давай поговорим серьезно.

И по отчужденным, холодным глазам я понимал, что и разговаривать со мной не слишком интересно.

А когда в конце первого семестра он в присутствии остальных мастеров объявил, что условно, с великой натяжкой ставит мне «тройку», а количество минусов к ней я могу определить сам, — если учту, что почти ни одно слово в моих опусах не привлекло его внимания, — вот тогда стало мне совсем лихо. Помолчав, он довольно мягко заговорил о том, что я молод, что мне еще легко исправить ошибку в выборе профессии, а формулировку «профессионально непригоден», уже поставленную трем исключенным, совсем необязательно указывать в зачетке, если студент уходит сам. Я обещал подумать и вышел.

А что было думать? Уйти из института было для меня немыслимо. Кино уже вошло в меня, как неизлечимая болезнь, да и по всем житейско-материальным обстоятельствам я не мог себе позволить менять институт, терять год. Нет, я просто малодушничал, давая обещание, и, несмотря на муки гордости, никуда, конечно, не ушел.

Прошел семестр, кончился первый курс, Каплер про меня, кажется, забыл.

Оценка за год была совершенно неопределенной, — то ли «тройка», то ли ближе к «четверке», и вообще все было неопределенно.

Но так не могло долго продолжаться. Должен был наступить кризис. И он наступил.

В самом начале второго курса мы сдали очередные работы — отчеты о летней практике. Я очень старался и до сих пор считаю, что мои новеллы о казахстанской целине, где я бывал и до практики, вполне приличны для студента второго курса. Но мне не повезло. Как раз в это время в центральной прессе появилось несколько критических статей о ВГИКе, о проблемах воспитания творческой молодежи. Конкретный, в чем-то, наверное, полезный анализ вопроса был уже исчерпан, а волна, им поднятая, все еще продолжала раскатываться. Корреспондент одной молодежной газеты в поисках еще не выведенной до конца «крамолы» наскоком явился на сценарный факультет, посмотрел несколько курсовых работ и разразился гневной статьей в адрес факультета и его «идейных вывихов». Я до сих пор не могу понять, в чем он эти вывихи усмотрел, но факт остается фактом: по статье

А. Каплер, В. Шкловский, Ю. Друнина

были приняты оргмеры, нескольких ребят исключили из института.

Попал со своим злополучным отчетом под корреспондентское перо и я. И в один день стал в масштабах курса печально знаменит: кто сочувствовал, кто посмеивался, а один из мастеров не подал утром руки и на мое «здравствуйте» ответил:

— Не здравствуйте, а до свидания. Прощаться будем, товарищ Агишев.

Отчаяние мое было полным. Круг замкнулся. На этот раз все, казалось, решено.

В четверг я выгладил свои старые училищные клеши, парадную суконку и пошел в последний раз на мастерство — прощаться.

— Что, уже переоделся? — спрашивали меня.

— Ага. Лучше все-таки стать приличным офицером, чем плохим сценаристом.

— Это точно, — соглашались сокурсники.

Открылась дверь, быстро вошел Каплер — в светло-сером, прекрасно сидевшем на нем костюме, с вишневым галстуком-бабочкой на темно-синей сорочке, с вишневой же инкрустированной тростью в руке — веселый, розовый, стремительный.

— Привет, — сказал он мне легко, мимоходом. — С тебя двадцать копеек, старик.

— Пожалуйста, Алексей Яковлевич, — я полез в карман.

— Да ладно, ладно! — засмеялся он. — Отдашь с первого гонорара. А пока держи хвост морковкой. Будешь учиться.

Я чуть не упал.

Уже потом я узнал, что именно он меня и отстоял. Газетная статья обсуждалась в высокой инстанции, куда вызывали и руководство института, и некоторых мастеров, и, едва услышав мою фамилию, Каплер, не раздумывая ни секунды, заявил:

— Это мой ученик. За его идейную зрелость могу поручиться чем угодно. Об отчислении не может быть и речи.

И все. Ручательства Каплера оказалось достаточно. Но почему, почему он его дал? Ведь ни одна из написанных мной до того дня работ не нравилась

Каплеру, он не видел во мне перспективы и вполне прозрачно намекал мне на добровольный уход. Я не ушел, и это тоже наверняка не вызвало в нем удовольствия. И вот когда наступил удобнейший момент для того, чтобы со мной посчитаться, он меня защитил. Меня и некоторых других студентов, которых он тоже отстоял.

Вот это был урок! Поважнее многих и многих иных...

Шли месяцы, годы.

Каждый четверг Каплер быстро, энергично входил в аудиторию, провозглашал на ходу: «Привет, братцы-кролики!» и начинал говорить. И я не помню четверга, который бы оказался пустым, скучным.

Он обрушивал на наши головы ворох тем, идей, новостей, принесенных им извне, из другой, большой жизни, которой он жил; он словно был окутан шлейфом того духовного напряжения, которое накапливал вне ВГИКа и которым сразу же, немедленно хотел заразить нас.

— Братцы мои, давайте уважать друг друга! — начинал он с ходу, словно с середины спора. — Почему мы так категоричны? Почему каждый вещает, как оракул, и не потрудится прибавить при этом «я думаю»? Давайте говорить «я думаю»! Все! Всегда! Что бы мы ни утверждали!

Или:

— Мне просто стыдно, как мало мы знаем жизнь! Отдайте себе наконец отчет, в какое время вы живете! Почему, почему ни в одной вашей работе нет даже намека на те события, о которых кричат газеты! Ну что за провинциальный снобизм!

Монолог мог начаться прямо от двери, мог вспыхнуть по поводу только что прочитанной работы или чьего-то выступления, но он всегда был унизан восклицательными знаками — гневными, саркастическими, восторженными:

— Нет, это неслыханное безобразие, братцы мои! Ваш товарищ читает явную чушь! Сляпанную сегодня ночью! В крайнем случае, вчера вечером! А вы? Мямлите о стиле! А элементарной грамоты нет!

Пауза — и другой, полный горечи тон:

— Если мы даже тут, на курсе, боимся сказать друг другу правду в глаза, то о каком искусстве может идти речь? О какой позиции художника? Ничего себе творцы!..

Несколько раз во время подобных тирад он бледнел, шел в ход валидол, на несколько мгновений наступала тишина, потом совсем негромко, ни на кого не глядя, он произносил:

— Я не знаю, как мы дальше будем работать. Просто не знаю.

И выходил из аудитории, чтобы через неделю вернуться вновь — возбужденным, возмущенным, яростным, и начать с ходу:

— Наше знание жизни чаще всего не поднимается выше уровня фразы: «За стеной ковали чего-то железного»! Дорогие мои, мы когда-нибудь станем писателями? Настоящими профессионалами? Или нет? Давайте поговорим серьезно!

А когда (это случалось далеко не часто) нравилась чья-то работа, вдруг успокаивался, становился немногословным, даже суровым и отрывистым:

— Отлично. Просто отлично. А знаешь, что я сделаю? Покажу Михаилу Ильичу. Пусть прочтет. Или Сергею Иосифовичу.

И в его глазах, этих выразительнейших, удивительно ясных глазах, светилась глубокая, добрая удовлетворенность.

После преподнесенного урока Каплер стал для меня словно другим человеком. Все, что он говорил, я воспри-

нимал под иным углом, его замечания и оценки заставляли думать больше, чем раньше.

А одним из счастливейших дней моей учебы стал день, когда он в присутствии тех же педагогов усадил меня перед своим столиком и неторопливо, подчеркнуто официально сказал:

— У меня нет никаких сомнений, что вы написали настоящее, волнующее, талантливое произведение...

— Работает мало, — вставил один из педагогов. — Не приходит, не советуется. И вообще...

— Не знаю, что «вообще», — вдруг перебил Каплер, не поворачивая головы и обращаясь только ко мне, — но если таков результат, работайте, как работали. Я вам ставлю «очень хорошо». Очень, старик, поверь мне.

И вдруг улыбнулся, просиял, потрепал по плечу.

Так и осталась в моей зачетке «неправильная», неузаконенная оценка по мастерству «Очень хорошо. А. Каплер».

Итак, шли годы.

Не могу сказать, что после той замечательной оценки наши отношения с мастером приобрели идиллический характер.

— Это пацифизм, старик! — твердо отчитывал он меня прямо в коридоре после прочтения экранизации одного из рассказов Платонова. — Должен тебе прямо сказать: ты не имеешь никакого права тему Отечественной войны решать в подобном ключе! Понимаешь? Что? Не понимаешь? Тогда просто поверь мне: я это видел, а ты нет. Есть же на свете несовместимые вещи!..

И наотрез отказался подписать рекомендацию уже утвержденного для съемок в учебной студии сценария, чем его и зарубил.

— Ну, ну! Ты и залепил, братец мой! Просто Дмитрий Мережковский! Запоздалый декаданс! — качал он головой по поводу другого моего опуса. — Нет, ты явно едешь не в ту сторону!

— Вы думаете, Алексей Яковлевич?

— Что «думаю»?

— Ну, вы же призываете нас всегда говорить: «Я думаю».

Он рассмеялся.

— За юмор — «пятерка», но суть от этого не меняется! — и тут же воспламенился: — Братцы мои, мы когда-нибудь станем современниками своего времени?! Есть же очевидные вещи! Давайте считаться с ними!

За других говорить трудно: курс — это полтора десятка творческих людей, у каждого своя история, и все же, мне кажется, все мы (или почти все) испытали на себе полную гамму каплеровского отношения: гнев, иронию, молчание, восторг, равнодушие, радость, ярость...

Он был живым творческим человеком, у него самого не все ладилось, он мог недомогать, мог устать от своих учеников, вдруг решить их бросить, потом взяться за них с новым, удвоенным пылом, возиться с каждым по отдельности, таскать сценарии по студиям, по знакомым режиссерам и снова неистовствовать по четвергам:

— Братцы, что же это делается?! Надо завтра же всем посмотреть этот фильм! Это же глыба! Где, где у нас на курсе такой уровень мышления? Где наши идеи? Чем мы вообще тут занимаемся, хотелось бы знать?

Или — спокойно, почти задумчиво:

— Вообще я должен вам сказать, что абсолютно убежден — подлецов среди вас нет. Вот это единственное, что меня на сегодняшний день радует. Не знаю, как вы будете писать, но люди из вас могут получиться.

И — завершая, торжественно:

— Друзья мои, это не так уж мало, уверяю вас.

Мы были частью его жизни, и, как в

жизни, тут было все: и победы, и разочарования, и скука, и смех.

Поэтому и мы отвечали ему самым живым отношением: вначале побаивались, потом любили, спорили, на что-то обижались, но уважали всегда.

Как-то снова в четверг, в день мастерства, на этот раз весной, веселым, сверкающим утром он вошел в аудиторию и так же мимоходом бросил мне:

— Старик, с тебя еще двадцать копеек.

— Пожалуйста, Алексей Яковлевич.

— Ну-ну! С первых потиражных. Не забудь. За рекламу.

Еще не зная, с чем я иду к диплому, подниму ли я настоящий полнометражный сценарий, Каплер с трибуны высокого кинематографического собрания назвал мое имя, поручившись, что скоро я себя покажу. Он поверил в меня, и это было настоящее напутствие мастера. То самое публичное напутствие, которое почему-то так редко слышишь с высоких трибун и которое так важно, так необходимо всем «кинематографическим щенкам» во все времена.

В который раз перечитываю написанное, переделываю, сокращаю, но не покидает чувство неловкости: слишком много приходится говорить о себе. Нижайше прошу извинить и поверить, что я всеми доступными мне способами пытался «вытащить» себя из воспоминаний об учителе. Но это оказалось просто невозможно: за годы и годы знакомства мы практически всегда говорили именно о моих делах или еще кого-то из сокурсников. И именно это в первую очередь нас связывало. О своих делах, вообще о себе Каплер почти не говорил. И мне, как, кажется, и другим ученикам, говорить не особенно-то позволял. Мы ведь не были его товарищами, и жаловаться нам, показывать свою слабость он не хотел, а тем более хвастаться, что он никогда не любил.

И до самого конца сумел остаться для нас Мастером. Учителем.

Прошло время. Мы все защитили дипломы, разъехались. Окунувшись в производство, мы все реже и реже видели своих мастеров. Каплер вел новый курс, работал в Союзе кинематографистов, выступал в «Кинопанораме». Вообще «Кинопанорама» — это особая, ярчайшая страница его творчества. Все его обаяние, весь дар импровизации, весь юмор и пафос воплотились в этой передаче и так обогащали ее, что до сих пор тысячи и тысячи телезрителей сравнивают каждого нового ведущего с тем, первым, неповторимым, который мог, например, серьезно и квалифицированно анализировать творчество актрисы, скажем, Ивановой, рассказывать о ее исканиях, величать ее не иначе, как Екатериной Александровной, а потом представить нам пятилетнюю кнопку с бантиком, которая и оказывалась этой самой Екатериной Александровной Ивановой «с исканиями»; мог без всякого раздражения или обиды, просто так, мимоходом заметить перепутавшему его имя молодому артисту: «Поскольку я не Александр, а Алексей, зовите меня просто Васей»; мог яростно вступиться за честь и доброе имя полузабытой русской актрисы немого кино, походя обвиненной кем-то чуть ли не в подозрительных связях с агентами Антанты; мог... да мало ли что еще мог и смог бы он, человек, знавший, любивший и бесконечно уважавший наше кино и его тружеников.

Смог бы...

Я видел его в эти годы в разном настроении: и активным, готовым к яростной схватке с кем-то, и усталым, и увлеченным новым замыслом, и совсем мрачным, постаревшим, и сияю-

щим, загорелым — после отдыха в Крыму, который он так любил.

Что-то, очевидно, не очень складывалось, не вытанцовывалось в его непростом, разорванном недобрыми обстоятельствами творческом пути. В чем-то ему не везло, что-то еще только предстояло сделать, — но он всегда оставался самим собой. Стоило мелькнуть в разговоре чему-то яркому, талантливому — идее, повороту сюжета, шутке или просто точной реплике, он вдруг оживал, зажигались глаза, расцветало его открытое, ясное лицо:

— Молодец, старик! Просто здорово!

И еще. У меня случилось горе. Настоящее, непоправимое. Не стало самого близкого человека.

Я мало что помню из тех дней, и для меня, наверное, лучше вообще их не вспоминать.

Но одно стоит перед глазами почти ясно: белое, какое-то опрокинутое, все мокрое, залитое слезами, — такое горестное лицо Каплера, что я машинально подумал: еще что-то случилось.

Ничего «еще» не случилось. Просто он жалел погибшую.

А в последний раз я видел его недели за три до смерти, в больнице. Я знал, что он неизлечимо болен, и очень боялся показать это. Я боялся не так повести разговор и всю дорогу придумывал первую фразу.

Но он только на секунду позволил мне обнять себя, только секунду его глаза светились безотчетным, то ли детским, то ли стариковским теплом, и тут же он отстранился, выпрямился, сидя на краешке кровати, вскинул голову и совсем по-прежнему, строго и озабоченно заторопился:

— Ты мне сразу скажи, как дела? Что вообще у тебя происходит, старик? Ты работаешь или нет? Только честно!

И я вдруг отчетливо понял, что это не я, а он беспокоился, как начать разговор, чтобы нечаянно не напомнить мне о нашей последней до этого встрече — на похоронах, чтобы увести беседу к другому.

И комок благодарности и жалости к нему забился у меня в горле.

Был солнечный, мягкий день московского лета, в окно лезли зелень, плывущие облака, гул электрички.

На краю кровати, как-то непривычно, словно от холода поджав ноги, сидел еще не старый, ясного ума и таланта, красивый, подвижный, только чуточку притихший, растерянный отчего-то человек и, забывшись, думал о своем. И мне очень не хотелось от него уходить. Единственным утешением было то, что он не останется один. Рядом с ним была жена, самый близкий для него человек. И я знал, что она будет тут до самого конца. И сделает все, что в человеческих силах.

Тут можно было не сомневаться. Уж в этом-то ему повезло по-настоящему.

Четверги, четверги. Кто скажет, когда кончаются уроки и начинается жизнь? И может ли так быть, что жизнь уже кончена, а уроки продолжаются? Продолжаются и заставляют думать о многом: о профессии, о жизни.

И еще — о собственных уроках другим. О своих четвергах.

А сорок копеек я ему так и не отдал, остался в долгу. Теперь уже навсегда.

Нина Зархи

Смотрите, кто пришел...

«Молодежная тема» в чехословацком кино 80-х годов

...Техникум. Худенький паренек сдает экзамен. Видимо, последний. Потому что в следующем кадре он уже опускает в ящик у заводской проходной контрольный листок, знаменующий начало первого в его жизни трудового дня.

...Юркий, нелепый и обаятельный парнишка-практикант вертит вихрастой головой на тощей шее — оглядывает стройку, где ему предстоит показать, хорошо ли учили его ремеслу штукатура.

...Долговязый и смешной выпускник профтехучилища, едва сдерживая нетерпение, переминается с ноги на ногу и явно не вслушивается в слова напутствия, которые обращает к нему и его приятелям пожилой директор.

...Абитуриент, с умным, живым лицом, сдает экзамен по химии. «В каком году появилась менделеевская таблица?» — «Это не обязательно помнить, достаточно заглянуть в энциклопедию и узнать дату». Судьба юноши решена. Он тоже становится рабочим.

Четыре эпизода, взятые из четырех чехословацких фильмов последних трех лет, непроизвольно выстраиваются в красноречивый ряд. Тем более что это — не проходные события, но отправные точки произведений, их «визитные карточки». В них узлы, завязки, начала всех начал. В них главное условие художественной задачи. Недаром все эти эпизоды не только открывают фильмы: чаще всего они демонстративно вынесены за скобки сюжета, в пролог, они предваряют титры или служат им фоном. Сразу заявляя героя и проблематику «своих» картин, они представительствуют в то же время от лица многих и многих других — тех, что в сегодняшнем чехословацком кино оформились в заметное, эстетически и идейно целостное направление. О «молодежной теме» в кино конца 70-х — начала 80-х годов говорят и пишут критики. Над ней работают остро чувствующие современность писатели, сценаристы, режиссеры. На эти картины возлагают надежды социологи, педагоги, психологи. На «фильмы про себя» ходит зритель — ведь он, как известно, по преимуществу молод.

Факторы эти достаточно убедительно объясняют и наш интерес к лентам о тех, кто перешагнул порог школы, техникума, училища, родного дома — порог отрочества. Среди картин, показанных на последних национальных фестивалях в Остраве и Банска-Бистрице — а чехословацкие кинематографисты для отчета перед аудиторией выставляют все, что наработано за год, то есть приблизительно сорок игровых лент, — были фильмы и более яркие, чем, скажем, скромная картина «Парнишка за две пятерки»: завораживающий своей кинематографической изобретательностью и глубиной погружения в недра народной жизни, в многообразие народного характера исторический эпос словацкого режиссера Юрая Якубиско «Тысячелетняя пчела» — фильм, снискавший международное признание; изящные, остроумные сатирические зарисовки Иржи Менцеля «Торжества подснежников» — лента, на которой он вновь встретился с замечательным чешским писателем Богумилом Грабалом. Без них картина сегодняшнего кино Чехословакии несомненно выглядит беднее.

«Сегодня пришел новый парень», режиссер Владимир Дрга

Как и без работ Вавры, Секвенса, Балека, Иреша. Но мы все-таки ограничимся картинами «молодежной темы» — они во многом помогают нащупать закономерности развития чехословацкого кино последнего времени, понять причины и удач и потерь. Фильмы эти сейчас не просто превалируют в кинопродукции, но как бы прокладывают фарватер для киноискусства, обращенного к современности. В этом, казалось бы, резко очерченном, замкнутом тематическом круге чехословацкий кинематограф сумел сказать нечто весьма существенное о социально-психологическом климате общества, о его злободневных конфликтах.

«Молодежная тема» сегодня вбирает в себя типологию поиска современного героя, в котором столь остро нуждается социалистическое искусство. Образ семнадцатилетнего юноши видится художникам как наиболее органичное отражение динамики общества: его неуспокоенности, устремленности в будущее. Незавершенность процесса созидания самого себя — стержень характера героя — выражает и духовную доминанту мира, в котором творческая активность, бескомпромиссность, готовность к поиску стали залогом поступательного движения, преодоления драматических ошибок прошлого.

И еще: многообразие проблем, рождаемых на экране становлением юного существа, приводит в действие вполне определенная социально-философская идея самоценности человеческой личности, ее значимости — для всего, что происходит вокруг. Идея эта заявляет себя особенно наглядно, поскольку речь идет о личности, которая только начинает формироваться, об индивиде, успевшем сделать и для себя, и для человечества еще очень и очень мало.

«Страшно сложная проблема»

Ни к чему бы, кажется, брать эти слова в кавычки: проблемы, связанные с юностью, с формированием собственного мировоззрения, с обретением опыта — человеческого, гражданского, личного, — воистину наисложнейшие и в жизни, и в искусстве. Но я позаимствова-

ла их у восемнадцатилетней героини рассказа «Маленькое интервью перед дождем» известного чешского писателя Яна Отченашека. А она употребляет это определение явно иронически.

Взрослые, считает она, все искусственно усложняют. Художники — тоже. Делают из молодежи «страшно сложную проблему», «ставят фильмы» — это уже, как говорится, почти в наш огород. Вот и модель этих лент: «Скажем, девочка-сирота или дома отец колотит мать, или для разнообразия: родители разводятся, девочку никто не любит».

Было бы, конечно, заманчиво присоединиться к наскокам шустрой девчонки. Но не будем спешить. Во-первых, проблема вступления в жизнь и впрямь сложна, а неблагополучие в семье или в школе, с которым нередко сталкивается неопытная душа, в действительности способно ее деформировать. А во-вторых, есть в чехословацком кино режиссеры, чьи фильмы — бесспорный аргумент в защиту взрослых, понимающих новое поколение глубоко и верно. К ним принадлежит и Ярослав Соукуп, снявший «Ветер в кармане» — принципиальный, тонкий фильм о «парне между школой и армией», как называет таких ребят автор. Фильм имел невероятный успех — в первую очередь, среди сверстников героя. И это очень существенно: Онджею Быстрицкому поверили. От него не отвернулись со снисходительной тоской, как от очередного одушевленного тезиса, от выдумки тех, кто привык «делать из молодежи страшно сложную проблему». В нем признали «своего».

«Ситуация начала» — первые ответы тех, кто, в основном, привык лишь задавать вопросы, первые самостоятельные решения, первые разочарования и первая серьезная любовь — рождает комплекс проблем, характерных для новой молодой генерации. Где та грань, за которой максимализм превращается в жестокость, бескомпромиссность оборачивается крикливым фрондерством, неприятие опеки взрослых — высокомерным отрицанием всяческих авторитетов? Как примирить презрение к условностям, раскованность, самобытность, свободу чувствований и поступков — с исключением вседозволенности, с интеллигентностью, тактом, с потребностью принять и сделать своим то лучшее, что даровано гражданской и этической традицией, что сформировано сегодняшним социальным и нравственным климатом? Как сделать, чтобы естественная тяга к самостоятельности не переросла в жажду самоутверждения любой ценой, а возрастная незрелость не превратилась в программный инфантилизм, в безответственность, иждивенчество?

Эти вопросы всерьез занимают сегодня общественное мнение в социалистических странах, что диктует и обращение к ним литературы, театра, кино. Чаще всего при этом сферой конфликтов становятся отношения поколений, взятые, разумеется, в разных аспектах.

«Сегодня пришел новый парень»

Замечательно точное и в то же время пророческое название придумал Владимир Дрга для своего фильма. Снятый в 1981 году, он возвестил о приходе в чехословацкий кинематограф нынешнего десятилетия нового героя, в котором чехословацкая критика увидела подлинно положительного героя наших дней. Журнал уже писал о картине[1], здесь лишь подчеркнем, что фильм этот своей проблематикой и эстетикой послужил неким толчком к дальнейшему движению молодежной темы, стал своего рода импульсом к ее развитию в чехословацком кино. И хотя «новый парень» легко и непринужденно влился в компанию экранных юношей и девушек 70-х — назовем хотя бы Ладу из фильма Иржи Менцеля «Кто ищет золотое дно» (1975) или Марию из «Гусят» Карела Смычека (1979), — в характере его взаимоотношений с миром обозначилось и нечто важное, отличающее Любоша от предшественников.

Дело в том, что Любош — человек, который никогда не опускает руки перед возникающими препятствиями. Натура самостоятельная, характер живой, активный — он дей-

[1] См. Баскаков В., Ростоцкий С., Медведев А. Емкость экрана. — «Искусство кино», 1983, № 2.

ствует! Отстаивая правоту тех жизненных принципов, которые исповедует, он объявляет бой лицемерию, демагогии, ханжеству, формализму, наконец, просто людям бесчестным, комбинаторам и очковтирателям.

В своем умном и темпераментном дебюте режиссер Владимир Дрга приходит к важным (особенно для «молодежной темы») выводам: неравнодушное, заинтересованное отношение к работе, к рядовым, повседневным делам оказывается надежным залогом человеческой, гражданской зрелости. Именно этой живой причастностью к тому, что происходит вокруг, характером деятельным, творческим и выделяется персонаж, трепетно и правдиво сыгранный Марком Бродским, среди героев других картин.

А главное, он оказался отнюдь не одинок, этот «новый парень»; он всколыхнул многих своей страстью к дерзанию, своей бескомпромиссностью. Одни пришли ему на помощь, другие благодаря Любошу задумались о том, что есть истинные жизненные ценности. И этот закономерный итог фильма вообще характерен для «молодежного кино» Чехословакии. Свежий, непредвзятый взгляд молодого человека как бы обнажает все, что укрывается под маской привычного, а потому часто и не замечаемого. Вот почему эффективен воспитательный заряд таких картин, как «Сегодня пришел новый парень», «Ветер в кармане», «Парнишка за две пятерки», «Фанди, о Фанди!» или «Сестрички». Без скучного морализаторства и ложной патетики, которым так не склонен доверять молодой зритель, картины эти, показывая героя отнюдь не идеального, характер порой неустоявшийся, противоречивый, убеждают свою аудиторию в том, что становление личности, формирование ее духовного кругозора неотделимо от созревания в человеке гражданина, мыслящего социально, ощущающего себя частью большого и динамичного мира.

●

В фильме Ярослава Соукупа «Ветер в кармане» психологический портрет семнадцатилетнего современника выполнен графически четко. Картина эта для режиссера во многом

«Ветер в кармане», режиссер Ярослав Соукуп

автобиографична, сценарий он вынашивал с 1965 года. Окружающий мир увиден здесь глазами Онджея Быстрицкого, так же, как и Любош, пришедшего после техникума на большой завод. Но если для Любоша линия противостояния злу проходит через рабочее место, для Онджея, пронзительно, пластично сыгранного Лукошем Вацуликом, она существует как граница, надежно разделившая прозу повседневной жизни и высокую мечту о море. Вся комната Онджея завешана фотографиями кораблей; с тоской и прохладцей принимая свои профессиональные обязанности, он не ленится днями и ночами трудиться над парусником. Лучше узнавая умного, честного

парнишку, сдержанного со взрослыми, словно оберегающего сокровенную тайну, даже в лихих мальчишеских шалостях сохраняющего какое-то особое чувство собственного достоинства, ловишь себя на том, что хочется еще и еще всматриваться в этот непростой характер. Последовательно, хотя и в подтексте, доверяя лишь постепенно накапливаемой правде непосредственных наблюдений, а не обобщениям и выводам, создатели картины подводят зрителя к мысли, продолжающей тему «нового парня» Дрги.

Да, Онджей, как и его дружок Цирил, по прозвищу Цинда, инфантилен и беспечен, ему недостает сознательного отношения к труду, дисциплиной он тяготится — все так. И это, увы, вполне соответствует жизненной правде. Но все дело в том, что для такого, как герой Вацулика, эти трудности адаптации в большом коллективе связаны с поисками цельности, с поисками своего лица, своего собственного, единственного места в жизни. Глубокая натура противится механическому, внешнему подчинению — он должен ко всему прийти сам. И от труда он ждет радости творческой самоотдачи. Когда такой человек найдет себя — на него можно будет положиться вернее, чем на прилежного равнодушного исполнителя. Он умеет быть преданным — любимому делу, любимой девушке, любимому другу.

Стремясь к подлинности, чистоте, правде, Онджей еще не умеет за них сражаться. Пока его протест против обмана и лицемерия сводится к озорным шуткам над мастером, к мальчишеской браваде, к шалостям, за которые попадает от отца. «Почему ты это сделал?» — «Просто так». Типичный ответ семнадцатилетнего. Как и спасительное «нормально» — универсальное, исчерпывающее, освобождающее от необходимости откровенничать с человеком, который тебя не очень-то понимает. Даже если этот человек — твой отец. Не приходится удивляться тому, что в герое «Ветра в кармане» молодой зритель узнал себя: в характере Онджея, во всем его облике создатели фильма предельно честно фиксируют естественное прорастание глубоко индивидуализированного, особенного, неповторимого (напомним — фильм задумывался как эпизод автобиографии) в типологическое. Этим стремлением к созданию универсального образа, адресованного всем зрителям, самым разным, Соукуп и объясняет свое обращение за помощью к сценаристу Мирославу Ваицу: режиссер не хотел оставаться целиком во власти собственных воспоминаний, подчинив замысел их прихотливой логике.

Будущее Онджея Быстрицкого можно легко себе представить — оно начинается уже в финале картины, когда, тяжело пережив гибель друга (Цинда разбился на мотоцикле), он уходит служить в армию, где, мы верим, ему и удастся осуществить свою мечту — попасть на настоящий большой корабль. А вот герой фильма Яромира Борека «Парнишка за две пятерки» существует пока только в сегодняшнем дне, в его сиюминутных радостях и заботах. Но и он, легкомысленный, непосредственный и наивный мальчишка, проходит на пути к становлению характера через серьезные испытания. Яромир Борек говорил, что содержание его картины — «первая любовь и первый левый заработок». И то и другое сосредоточилось для Эды Маржака в семье Седлаковых, предложивших парнишке во время летней практики потрудиться на строительстве дачи. Очень нравится Эде их дочь Элишка, но совсем не о таком женихе мечтают родители девушки. Первое горькое разочарование, обиду, унижение и предательство переживает он в том самом доме, который помогал возводить собственными руками. Доброта и искренность смешного и славного паренька (его великолепно сыграл студент театрального училища Иржи Лангмайер), его умение трудиться, его тяга к людям наверняка помогут ему стать настоящим человеком, обратив первые серьезные столкновения с жизнью в важный моральный урок.

Продолжая, таким образом, линию произведений «молодежной темы», «Парнишка за две пятерки» затрагивает и еще один существенный аспект проблемы становления личности, знакомый нам по работам Дрги, Соукупа, Кахини, Смычека или комедии Душана Клай-

«Парнишка за две пятерки», режиссер Яромир Борек

нера «Как мир теряет поэтов». Эда учится в профтехучилище, живет в общежитии, далеко от дома. Мастер, воспитательница стремятся привить ребятам любовь к профессии, но делают это не слишком умело. Подростки убеждены, что им сойдут с рук любые проказы, поскольку государство испытывает нужду в рабочих, да и деньги на их обучение потрачены немалые. Очевидно, социалистическая действительность диктует сегодня насущнейшую необходимость активного, всестороннего, творческого решения всего комплекса проблем, связанных с профессиональным воспитанием нового поколения: это доказывают, несомненно, и наши недавние реформы образования, их огромный общественный резонанс.

В непосредственной связи с этой острой проблемой — и другая, не менее волнующая и тоже возникающая как один из выводов умного и честного фильма Яромира Борека. Ведь судьба юного паренька, открытого пока любым влияниям, заставляет подчеркнуть, не боясь скептических насмешек умудренной девчонки из рассказа Отченашека: мальчик рос в семье неблагополучной. По сути, семьи у него и не было. Отца своего он не видел, а мать пьет безбожно. Когда отвергнутый Элишкой Эда поздним вечером приезжает к матери — может, поделиться своей драмой захотелось с родным человеком, может, просто соскучился, — он не застает ее дома. «В пивной», — говорят соседи. Свидания не получилось, он проводит ночь на дороге, его подбирает милиционер.

Не восполнима ничем атмосфера отчего дома, и как не тревожиться, что сегодня даже в благополучных семьях как-то утрачивается его патриархальная традиционность, выветриваются в деловой спешке его легенды, предания, исчезают потрепанные альбомы с фотографиями и клановый, лишь своим понятный язык, замещаются суетливым — на ходу, в одиночку — «перекусыванием» ритуальные совместные обеды или вечерние чаепития с неторопливыми исповедями. В лучших картинах, посвященных молодежи, с разной степенью остроты, но одинаково принципиально

и диалектично ставится вопрос об ответственности родителей за нравственный облик поколения, идущего им на смену.

Шутя о нешуточном

Тот же ракурс — взаимоотношения генераций — избрал для разговора о становлении личности в своих последних фильмах Карел Кахиня.

О месте «молодежной темы» в творчестве известного режиссера говорит хотя бы тот факт, что в 1983 году на экраны вышли две его картины, посвященные юным: «Фанди, о Фанди!» — комедия о первых рабочих днях семнадцатилетнего электрика и «Сестрички» — лирическая лента о первых шагах на медицинском поприще его сверстницы, выпускницы медучилища. Совсем непохожие характеры: для проказника Фанди (Богумил Старый) величайшее наслаждение — удрать с работы, выбравшись по трубе через окно в туалете, или смастерить ракету, которая с бешеной скоростью носится из конца в конец конструкторского бюро, сшибая все, что попадется, загоняя людей под столы, на шкафы, чуть ли не к самому потолку. Он беспечен, не слишком трудолюбив, он еще не определил своего призвания, не выработал для себя четких нравственных ориентиров. Хотя у него очевидные способности изобретателя. Хотя он добр и великодушен — бросается на помощь девушке, которая ушла от него к его другу. Правда, и здесь опять подводит, опаздывает — попадает по дороге в очередную переделку.

Мария (Алена Мигулова) стремится осмыслить все, что происходит и в ней самой, и вокруг, она внимательно вглядывается в свой внутренний мир, пытаясь понять, как жить, чтобы быть счастливой. Действие «Фанди...» происходит в наши дни, в основном на большом промышленном предприятии. Мария помещена Кахиней в трудные времена его собственной молодости, в 50-е годы, в глухую деревню, куда юная «сестричка» попадает из большого города.

Поначалу и Марии кажется постылой ее работа. После городского асфальта и современной клиники — непролазная деревенская грязь, ежедневная тряска в видавшем виды больничном драндулете по окрестным деревням и хуторам, где ждут дела и ситуации самые непредвиденные. К тому же приходится вести борьбу с косностью: ведь в послевоенном захолустье врач, медсестра — носители знаний, культуры, словом, просветители.

В отличие от Фанди, Мария постепенно находит в своем изнурительном труде и радость, и высокий смысл, она чувствует, что вот здесь, среди этих людей, которые с нетерпением ждут ее, верят ей, считают ее родной, «сестричкой», — именно здесь ее счастье, ее судьба.

Главную роль в этом непростом пути к самой себе сыграет напарница Марии — опытная медсестра лет пятидесяти, которую все называют «бабушкой». Без всякой дидактики, пафоса или умиления авторы фильма показывают, как круто может изменить мироощущение встреча с таким человеком. С выдумкой, озорством и одновременно тактом играет «бабушку» замечательная актриса Иржина Ираскова. Не поучениями, не обидным «опекунством», но каждой секундой собственной жизни, во многом похожей на жизнь Марии, силой и обаянием примера, предельной откровенностью воспитывает юную «сестричку», преподает ей уроки настоящей мудрости и истинной морали. Мысль о преемственности поколений утверждается в картине Кахини через обращение к неординарным, удивительно привлекательным и правдивым характерам.

При всей несхожести центральных персонажей двух последних фильмов Карела Кахини режиссер как бы исподволь подводит нас к выводу, что очень многое их роднит. И Мария, и Фанди — искренние натуры, по-детски доверчивые, восприимчивые, открытые добру и злу. Они ведомые, «поддающиеся». Благодаря этой экранной параллели тема ответственности старшего поколения за формирование юных обретает дополнительные стороны. Встреться шалопаю Фанди такой коллега-наставник, какой встретился Марии, — он бы сумел приспособить к делу неистощимую выдумку и любознательность парня, пробу-

дить в нем интерес к работе. Но вместо этого ему, электрику, поручают чертить модель лопаты. Да еще советуют: «Не торопись, а то тебя скоро нечем будет занять». Это, конечно, гротеск, но с его помощью режиссер остроумно воссоздает атмосферу равнодушия, недоверия и скуки, которая столь губительна для профессионального и человеческого взросления вчерашних школьников или студентов. Разумеется, характер Марии формировало еще и время, ее закаляли лишения первых лет строительства новой жизни, когда юный возраст не был помехой самостоятельности, а экстремальные условия диктовали необходимость быстрых решений, личной инициативы. Как воспитать чувство ответственности, причастности к деяниям нашей великой эпохи в сегодняшней благополучной, размеренной повседневности, предоставившей молодым с детства привычную, убаюкивающую уверенность в том, что все уже решено и налажено раз и навсегда, без твоего участия. Все чаще задумывается об этом киноискусство в последние годы — вспомним хотя бы совсем недавнюю ленфильмовскую картину «Дублер начинает действовать». И в фильмах Кахини, не столь явно сосредоточенных на этой проблеме, и в лучших фильмах других чехословацких режиссеров так или иначе, в центре или на периферии сюжета, возникает вопрос об умении разглядеть за частоколом камерных занятий, ежедневных мелочей, незначительных, будничных дел высочайший смысл бытия, мудрую логику исторического развития, в которое и ты вносишь посильную лепту. Вне разговора об этой «настройке души» и невозможен, собственно говоря, поиск современного положительного героя.

В ином аспекте, обращаясь к традиционной для чехословацкого искусства острой комедийной форме, приближается к рассмотрению проблемы «отцов и детей» режиссер Ота Фука в фильме «Саморост». Название это по-чешски звучит очень емко, включая такие понятия, как «самородок», «дичок», «существо, выросшее само по себе». Причем первый оттенок значения употребляется авторами явно иронически: никакими талантами вроде бы не блещет героиня картины красотка Ева. Но тем не менее, окончив школу, собирается в институт. Верней, это мама хочет, чтоб она поступила в медицинский, хотя у девочки в аттестате одни тройки, даже по биологии.

Главный парадокс фильма, из которого извлекается множество комических, а порой и фарсовых ситуаций, заключается в том, что отец героини — видный ученый, начисто лишенный практической хватки и приспособленческих навыков, убежденный моралист и прин-

«Фанди, о Фанди!», режиссер Карел Кахиня

ципиальный проповедник бескомпромиссности, честности, справедливости (в этой роли блистательно снялся популярный чехословацкий комик Милан Ласица), постепенно, под мощным натиском бывшей жены и горячо любимой дочки оказывается замешанным в сложную и хитрую интригу. Во имя Евочкиного будущего он берется пристроить на философский факультет одного юного неуча, поскольку его отцу чем-то обязан знакомый преподаватель из медицинского института.

«Инженеров у нас много, врачи тоже есть», — рассуждает, решая будущее сына, деревенский обыватель, — но вот философов в районе и даже в области нет. У моего сына, ко всем его поросятам, гусям и курам, будет еще и философия».

Этот шарж имеет прямое отношение и к Евочкиным папе и маме, людям, казалось бы, интеллигентным. Когда-то давно они развелись, каждый устраивал, как мог, свою жизнь, девочка росла сама по себе, а заботы о ней свелись к покупке дорогих тряпок да к устройству в престижный институт. Герой, правда, все же под конец одумался, вернулся к принципам, которые исповедовал, а Ева засела за учебники. Финал, однако, выглядит скорее пародией, хотя надо признать, что и всему фильму явно недостает последовательности в изложении авторской позиции. Перегруженность ситуациями, в основе которых — желание развлечь, рассмешить зрителя любой ценой, снижает остроту замысла, уводя «Саморост» в сторону комедии положений.

Важное «ненаучное открытие»

«Любители — прекрасные люди, поскольку они не знают, что чего-то нельзя, а думают, что все можно». Эти слова звучат в фильме Душана Транчика «Четвертое измерение». Сегодня, когда нашу озабоченность все чаще вызывает тусклый прагматизм молодых, когда раннее увядание души и приземленность интересов встречаются куда чаще пресловутой студенческой «романтики», появление этой картины кажется фактором закономерным и отрадным.

В центре ее — образ астронома-любителя, молодого учителя математики из Братиславы, который и в учениках сумел пробудить эту чистую страсть, не замутненную ни единым утилитарным помыслом.

Мечтая преодолеть инерцию стереотипа, соединить в гармоническое целое идеальные «звездные» категории с категориями житейской прозы, герой стремится превратить каждый миг бытия в миг высочайшего дерзания, напряженнейшей духовной работы. Не случайно автор повести, по которой сделан фильм, очень своеобразный писатель Йозеф Пушкаш, представитель поколения 70-х в словацкой прозе, дал ему редчайшую в Словакии фамилию Ротаридес.

Реальный Ян Ротаридес известен в стране каждому школьнику; жил он в прошлом веке, был, как и герой повести и фильма, скромным учителем, а в марте 1848 года возглавил крестьянское восстание в южнословацких деревнях. Символическое совпадение имени и фамилии недвусмысленно обнажает суть авторского замысла. Заявляя романтическую приподнятость своего протагониста над обыденностью, Пушкаш и Транчик подчеркивают универсальный, непреходящий смысл философских и нравственных исканий, которые и составляют повседневную жизнь экранного, сегодняшнего Яна Ротаридеса — его мучительных раздумий о том, что есть истина, и о пути к ней, о подлинном и кажущемся, о глубинном и зримом, о настоящем и будущем, о тайнах вселенной и о назначении человека, призванного их раскрыть. Предвидя зрительские ассоциации и тем задавая предельно высокий уровень разговора, создатели картины с самого начала, уже в момент нашего знакомства с героем, благодаря этим историческим параллелям со всей откровенностью обнажают перед нами и выводы из своих размышлений. Критерием масштабности личности, ее созвучности эпохе они справедливо полагают духовную, эмоциональную значительность, неиссякаемую, деятельную страсть к совершенству — и в окружающем мире, и в человеческой природе.

При этом в лучших эпизодах картине удается преодолеть некоторую умозрительность,

«Сестрички», режиссер Карел Кахиня

отвлеченность конфликтов, которых столь трудно избежать при переводе на визуальный и вещный язык кино символики философской прозы. Так, например, в споре с директором школы, не очень довольным «звездной» эпидемией среди мальчишек, «сбитых с толку» Ротаридесом, в лирических, пронизанных светом высочайшего взаимопонимания сценах с женой, в разговоре с бывшим соучеником, недоумевающим, почему Ян, самый талантливый из их класса, стал всего лишь обыкновенным учителем, — этические и гражданские максимы, которые формулирует фильм, обретают зримую конкретность идеалов, утверждаемых сегодняшней чехословацкой действительностью.

Конструкция «Четвертого измерения» сложна — вслед за своей литературной первоосновой фильм строится как последовательное развертывание изначально обозначенного контрапункта. Внешне жизнь Ротаридеса предстает цепью мелких бытовых хлопот и неурядиц: поиски новой квартиры, необходимость объяснений со склочным соседом — типичным современным нуворишем, покупка продуктов. Но за всей этой повседневной суетой присутствует напряжение творческой воли, гармонизирующая работа души, которая пропускает через себя чудо перерождения быта в бытие, совершаемое где-то в подтексте житейской прозы.

В этом — главное отличие персонажа, сыгранного Даниэлем Крхо, от героев других картин о молодежи. Он словно итожит, дает осмысление неосознанным, стихийным порывам, поступкам и реакциям своих более юных современников: Онджея из «Ветра в кармане» или Эды — «парнишки за две пятерки». Главные конфликты, формировавшие этих ребят, в «Четвертом измерении» существуют как бы в интровертном своем преломлении: спроецированные в глубины характера Яна Ротаридеса, они рождены неизбывным стремлением к самовоспитанию, к поискам нравственного абсолюта. И под «четвертым измерением» пространства, о теоретическом обосновании которого мечтает Ротаридес, авторы имеют в виду измерение нравственности, включающее такие понятия, как культура духа, верность гуманистическим идеалам — все то, чему предела не отмерено, что предполагает бесконечное совершенствование человеческой природы и мира.

И хотя полному взаимопониманию между картиной и зрителем препятствует некоторая

статичность героя, которая усугубляется не совсем точно найденным приемом закадрового монолога, хотя мешает и искусственность отдельных сюжетных линий — например, обольстительной соседки, слишком впрямую олицетворяющей искушение, мужественно Яном преодоленное, — работа Транчика представляется мне важной в контексте сегодняшнего чехословацкого кино, поскольку пытается дать философское обобщение значительных проблем современной действительности.

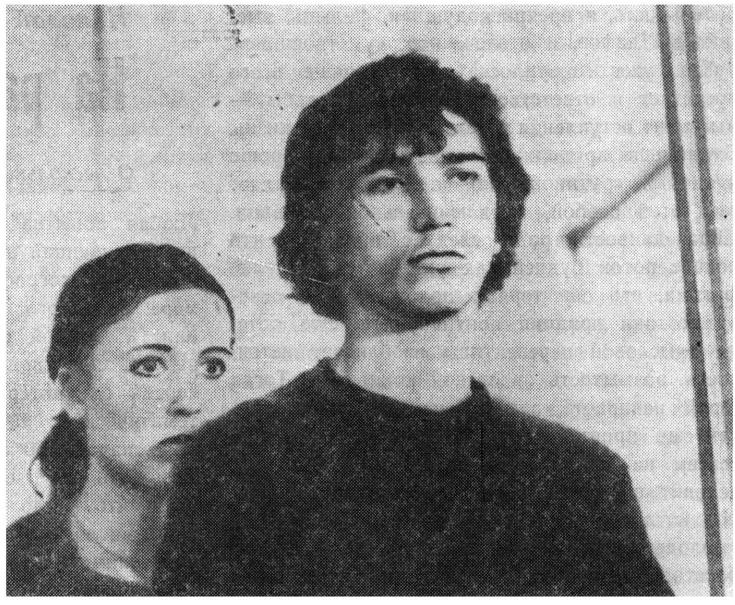
«Лишь надо с ними взять тот сокровенный тон...»

Общественный резонанс и зрительский успех «молодежного кино» ЧССР — явление показательное и не случайное. Стремясь завоевать аудиторию юных, откликаясь на острые, волнующие вопросы, художники при этом опираются на знание психологии восприятия искусства молодым зрителем, который прежде всего ищет возможности идентифицировать себя с героями экрана. Эта зрительская потребность отвечает и эстетическим установкам большинства чехословацких режиссеров, которые сегодня, развивая то лучшее, что было накоплено в 70-е годы, пытаются заставить людей в зале распознать сущностное в будничном и привычном. В точке пересечения этих устремлений и рождается типологическая общность изображения современной действительности в творчестве разных, не похожих друг на друга художников. Авторитетный критик Владислав Мелоунек в статье о фильмах Карела Кахини специально подчеркивает приближение этого мастера «к аутентичному подходу в изображении современности»[2], который по его мнению, характерен для более молодых режиссеров. В первую очередь эта тенденция проявляется в выборе героя: «такого, как Фанди, мы ежедневно можем встретить на улице». В лучших образцах этого ряда, созданных такими выразительными, обаятельными и естественными актерами, как Лукош Вацулик, Марк Бродский или Иржи Лангмайер, обыкновенность «парнишки из толпы» подчеркнуто неравнозначна серости или человеческой заурядности.

«Что ни день — землетрясение. Каждый день какая-нибудь гибель «Титаника», — написал известный словацкий поэт Мирослав Валек. Эти мудрые строчки как будто ведут авторов скромных, незамысловатых историй о скромных, неприметных парнишках и девчонках. Ибо все истории венчает непременный вывод о том, что в знакомой до мелочей, не способной, кажется, уже ничем удивить повседневности таятся открытия, поэзия и романтика, драматические конфликты, события, требующие от каждого максимальной самоотдачи. Точно так же и герой, «такой, как все» — это самобытная индивидуальность, надо только уметь видеть: пожалуйста, «с м о т р и т е, кто пришел!» Внимательно, участливо смотрите...

Поэтика обыденности, которую исповедует большинство режиссеров, работающих в «молодежном кино», вовсе не предполагает единообразия эстетических пристрастий. Скажем, стилистика фильмов Соукупа опирается на метод подробного наблюдения, разбивающего фильм на мелкие эпизоды. Эпизодную структуру своих картин сам он объясняет стремлением найти форму, адекватную образу главного героя, его способу восприятия мира. И действительно, в юности жизнь проходит словно короткими отрезками, фрагментами, в каждом из которых тебе отведена центральная роль. Причем поэтика эта точно передает и незрелость юношеской души, не умеющей еще вычленить из происходящего перед глазами главное, отделить событие от факта, отбросить второстепенное, проходное. Но Соукуп не идет на поводу у героя, в его картинах — при всей их исповедальности — есть драгоценное ощущение авторской дистанции. Достигается это счастливо найденным способом построения эпизода, когда внутри его идет постепенное накопление подробностей и деталей, которые как будто переполняют эпизод, незаметно расшатывают его конструкцию и разрешаются в конце в драматическую тони-

[2] M e l o u n e k P. Obraz dospivani a sozializace v dile Karla Kachyni. — "Filma. doba", 1984, N 5, s. 270.



«Четвертое измерение». режиссер Душан Транчик

ку. Да и композиция всего «Ветра в кармане» тоже организует, словно исподволь, это чреватое трагической развязкой накопление жизненных впечатлений, пока его не взрывает гибель лучшего друга героя. Смерть близкого человека заставляет на многое посмотреть вмиг повзрослевшими глазами.

Манере Кахини ближе лирическое повествование, мягкий юмор, умиротворяющая интонация: происходящее словно воспринимается автором сквозь призму ностальгии по давно минувшей юности. Однако и он, в стремлении адекватно представить на экране процесс духовного возмужания героев — в первую очередь, конечно, Марии из «Сестричек», — постепенно, по мере формирования их характеров отказывается от благодушного тона, переходит к более жесткому письму и завершает свои наблюдения эпизодами, концентрирующими авторский замысел и несущими символическую нагрузку. Надолго запоминается финал «Сестричек»: вымывшись в огромной бочке, кружатся, выделывая причудливые па, повинуясь ритму звучащей в душе музыки, Мария и «бабушка» — в немыслимых тюрбанах из полотенец, в тогах из скатертей и покрывал. И в этом комическом танцевальном дуэте много-много такого, чего и не скажешь словами: тут и патетика, и печаль, и улыбка. И снова проявляется столь характерное для режиссера свойство — драматическую ситуацию приводить к комической высшей точке.

В творческой манере Дрги заметно желание строить фильмы более рационально, как бы прописывая для зрителя логику причинно-следственных связей. А Яромир Борек в «Парнишке за две пятерки» обнаружил поразительный дар перевоплощения в своего доверчивого и неискушенного Эду. Мир увиден в фильме его глазами, и оттого он так чист, так невыразимо красив и так удобно разделен на черное и белое. Тем горше первая обида, тем вернее первый нравственный урок.

При всем несходстве почерков и художнических темпераментов всех этих режиссеров сближает интонация, избранная для разговора с аудиторией — доверительная, откровенная, на равных. Ведь для молодого зрителя равно неприемлемо и старательное заигрывание, и высокомерная снисходительность, нази-

дательность, и прекраснодушная фальшь, выспренний пафос, и отвлеченное «умствование».

Как уже говорилось, герой чаще всего предстает в ответственный момент судьбы — в момент вступления в самостоятельную жизнь. Будни еще продолжают казаться ему хорошо знакомой «рутиной», но на них уже падает свет этой особой, исключительной ситуации. Справедливости ради следует признать, что подчас поток будней так увлекает создателей фильма, что они теряют положенный в основу поэтики принцип контрапункта. Эта потеря смысловой перспективы изобличает неточность, размытость авторской концепции. Тогда герой начинает казаться не «простым» парнем, но простеньким, заурядным и оттого совсем не интересным. Чаще всего это происходит в тех фильмах, которые механически подхватили сюжетную схему заметных картин «молодежной темы» и, назвав проблемы, словно расставив опознавательные знаки, пренебрегли и подлинными характерами, и подлинной остротой конфликта, и авторской позицией.

Что ж тогда остается? А уже знакомое — помните: мальчик (или девочка) — сирота, кончает школу (техникум, училище, институт); первое разочарование — предательство любимой (любимого), непонимание в семье и т. п. В общем, права язвительная героиня Отченашека. выходят из зала те, кому фильм адресован, и цедят иронически: «Тоже мне, подумаешь, страшно сложная проблема». Имитация остроты компрометирует серьезную тему, подрывая доверие зрителя ничуть не меньше, чем легковесное экранное бодрячество. Кстати замечу, что и для него, к сожалению, находится место в кинематографической продукции наших друзей.

...Сложности становления личности, от века данные, встретят каждое поколение. В этом общем для всех людей бремени самостоятельного «вступления» есть величайший исторический смысл, величайшая житейская мудрость. Об этом и напоминает кинематограф Чехословакии, типологию которого в начале 80-х выразительно проявляют лучшие фильмы о «новом парне», что «сегодня пришел».

Прага — Москва

Николай Савицкий

На разных полюсах

О нескольких американских фильмах

Любая попытка предпринять всесторонний и исчерпывающий анализ положения в современном кинематографе США требует по меньшей мере солидного монографического исследования. У данной статьи куда более скромная задача. Она сводится к тому, чтобы в общих чертах охарактеризовать отдельные жанрово-тематические направления в американском кино начала 80-х годов на примере нескольких фильмов [1], о которых в нашей критике пока что было написано еще очень мало. В их число входят работы, явно заслуживающие внимания, ибо они отражают не только определенные творческие тенденции, показательные для киноискусства Соединенных Штатов в его нынешнем состоянии, но в известной мере и настроения в американском обществе, сегодняшний морально-политический климат США.

А в заголовке хотелось лишь подчеркнуть следующее немаловажное, на наш взгляд, обстоятельство: процесс дифференциации в американском кинематографе, начавшийся примерно в 60-х годах, продолжает углубляться, все более видоизменяя и его производственную систему, и идейно-эстетические параметры. Полвека назад Илья Ильф и Евгений Петров, побывав в Голливуде, писали: «Есть четыре главных стандарта картин (американских. — *Н. С.*): музыкальная комедия, историческая драма, фильм из бандитской жизни и фильм с участием уникального оперного певца». Сегодня же для перечисления различных видов моделей, определяющих типологический спектр американского кино, и их модификаций могло бы не хватить страницы... И, пожалуй, не будет преувеличением считать, что

[1] Практически все фильмы, о которых здесь говорится, за исключением упомянутых для сравнения, выпущены в США в 1983 году.

среди тех нескольких картин, к которым нам предстоит обратиться, нет «двойников», нет произведений типологически идентичных.

Большая часть этих фильмов, ранее побывав в Канне, Венеции, Западном Берлине и на других крупных международных киносмотрах, фигурировала в официальной и информационной программах ФЕСТа, состоявшегося в Белграде в нынешнем году. И в течение восьми дней каждый вечер по второму каналу Белградского телевидения шла прямая передача, посвященная этому фестивалю. Ее транслировали из специально оборудованного студийного помещения, на задней стене которого, за спиной ведущего, был смонтирован небольшой экран, где время от времени появлялись фрагменты из фильмов фестивального репертуара. А слева от экрана находилась выполненная в натуральную величину фигура Чарли Чаплина в костюме и гриме рядового из классической немой ленты «На плечо!».

Не знаю, в какой технике ее изготовили. Возможно, в той, которой пользуются поставщики экспонатов знаменитого Музея восковых фигур мадам Тюссо в Лондоне. Во всяком случае, внешность великого актера и режиссера, знакомого сотням миллионов зрителей во всем мире, была передана точно. И порой казалось, что выражение лица у Чарли начинает м е н я т ь с я, что он смотрит на экран то с любопытством, то с изумлением, то с ужасом...

В общем, здорово это было придумано — «пригласить» в студию Чаплина и поставить его вполоборота к символическому экрану международного фестиваля. Зримым напоминанием о великих достижениях гуманистического киноискусства. Строгим молчаливым судьей того, что делается сегодня в мировом кинематографе. Включая и американский — в пестром разнообразии взлетов его и падений. Посмотрим на этот экран и мы.

Фантазии звездные и земные

Спустя шесть лет после выхода к зрителю картины Джорджа Лукаса «Звездные войны», положившей начало одноименной серии, Ричард Маркан снял заключительную часть «космической трилогии» — «Возвращение Джидай». Стоит сразу же отметить, что лента не содержит ничего нового по сравнению с двумя предыдущими (вторая часть трилогии — «Империя наносит ответный удар»), если не считать кое-каких свежих визуальных эффектов, что и позволяет согласиться с выводом, к которому приходит на страницах журнала «Филмз энд Филминг» критик Джон Коубал: «Возвращение Джидай» — это менее всего продолжение истории; это, скорее, переработка наиболее удачных ингредиентов первого фильма». Обратим внимание на тот факт, что в титрах «Возвращения Джидай» Лукас в качестве режиссера-постановщика не значится, хотя «Звездные войны» — целиком его детище. Не знаю, бережет ли одаренный кинематографист, с именем которого связано направление «контестации» в американском кино начала 70-х годов, свой престиж или просто считает ниже собственного профессионального достоинства заниматься режиссурой фильма, по существу никакой режиссуры не требующего... Но как бы там ни было, личное участие в работе над «Возвращением Джидай» Джордж Лукас ограничил соавторством в написании сценария (совместно с Лоренсом Казданом) и общим организационным руководством постановкой [2], которую он, само собой, финансировал, твердо рассчитывая на получение прибылей. Расчет оправдался: только за первые 12 дней проката в США фильм собрал 70 миллионов долларов, оставив позади «Инопланетянина» Спилберга, картину, никакого сравнения с которой «Возвращение Джидай», на мой взгляд, не выдерживает.

У Спилберга увлекательное и трогательное зрелище, вызванное к жизни прежде всего незаурядной фантазией постановщика (а уж потом относительно сложной механикой и электроникой, применявшимися для съемок), было хотя бы отчасти подчинено выражению гуманистической идеи. История земных приключений пришельца с другой планеты

[2] С картиной «Империя наносит ответный удар» было то же самое.

«Возвращение Джидай», режиссер Ричард Маркан

напоминала людям, что взаимопонимание между разумными существами достижимо и, если желание добиться его искренне, никакие внешние причины тут не помеха. У Маркана и Лукаса мы находим всего-навсего набор броских аттракционов (мастерски выполненных с использованием уникальной съемочной техники, включая компьютерные методы организации изображения), начисто лишенный сколько-нибудь серьезной мысли, равно как и элементарной логики.

Как и в двух первых сериях «космической эпопеи», действие происходит «когда-то очень давно где-то в галактике» (цитирую вводный титр). Мы снова встречаемся с отважным и непобедимым Люком Скайуокером — Небесным странником (Марк Хэмилл), с принцессой Леей Органа (Кэрри Фишер) и капитаном Хэном Соло (Харрисон Форд), которые вместе со своими верными помощниками — двумя человекоподобными роботами Си-Трипио и Арту-Диту и человекообразной обезьяной Чьюбакком — вовлечены в непрерывный каскад космических приключений, чаще всего смертельно опасных, но, конечно же, завершающихся благополучно.

Насыщенную событиями фабулу ленты можно было бы пересказывать долго — на экране постоянно происходит что-нибудь необычное. Особенно эффектно поставлен финальный поединок Люка и Дарта Вейдера на лазерных мечах, в котором Скайуокер одерживает верх над... своим отцом. Оказывается, оба они — из древнего рыцарского рода Джидай, и, прежде чем испустить дух, Дарт решает помириться со своим отпрыском, видимо, сожалея о том, что превратности «политической жизни» галактики развели их судьбы на галактические расстояния... После огненного погребения Вейдера следует апофеоз окончательной победы абсолютного добра над абсолютным злом, и под ликующие звуки всеобщего торжества принцесса Лея и капитан Соло наконец-то выясняют, что созданы друг для друга...

Такая вот помесь классической сказки, традиционного комикса (говорят, Лукас в детстве обожал комиксы), научной фантастики, мелодрамы и приключенческого фильма! Высокотехничное, с большой выдумкой решенное зрелище, рассчитанное на массовый спрос. Впрочем, я склонен думать, что «Возвращение Джидай», как и серия в целом, ориентируется

все же на более узкую аудиторию, чем, скажем, «фильмы катастроф» типа «Челюстей» или «Ада в поднебесье», а именно, на детей и подростков, которым игры «в астронавтов» заменяют сегодня игры «в индейцев» и которые могут смотреть подобные ленты по нескольку раз, заметно увеличивая тем самым общее число проданных билетов. Не исключено, понятно, что и немалая часть взрослых зрителей, привлеченная умелой рекламой и вполне понятным желанием, досмотрев сериал, узнать, «чем у них там все кончилось», тоже пошла на «Возвращение Джидай». Интерес публики к этой картине наверняка подстегнули и бурно обсуждающиеся сейчас в печати и на телевидении США планы милитаризации космоса, вынашиваемые Пентагоном с благословения рейгановской администрации. А в результате сложения всех этих причин фильм, одинаково удаленный как от реальных проблем действительности, так и от подлинного искусства, стал абсолютным чемпионом кассовых сборов за всю послевоенную историю кинематографа США, обозначив один из крайних его полюсов, на котором художественное творчество попадает в полное подчинение «шоу-бизнеса».

Не хотелось бы, чтобы, познакомившись с комментарием к «Возвращению Джидай», читатель решил, будто автор этих заметок не любит зрелищное кино или считает его чем-то второсортным. Киноискусство не зря иногда называют светописью: зрелищность — его имманентная черта. Если же в фильме отсутствует это качество, значит, строго говоря, нам предлагают уже не кино, а нечто иное, напоминающее его только способом регистрации изображения и звука... Сегодня, когда у большого экрана появился новый серьезный конкурент — видеорекордер, с помощью которого на экран домашнего телевизора можно проецировать любые программы, записанные на компактных кассетах, — наличие у фильма ярких зрелищных качеств — это вопрос жизнеспособности кинематографа в перспективе.

Аналогии с телевидением, которое, к счастью, не убило кино, а лишь заставило его полнее использовать свои потенциальные возможности, здесь рискованны. Ведь широкое распространение видеокассетных устройств, сдержать которое едва ли возможно (да и нужно ли?), позволит зрителю мгновенно выбирать и смотреть интересующий его фильм (не говоря уж о музыкальных, эстрадных, спортивных и других программах), и чтобы в недалеком будущем кинотеатры не лишились публики, в них придется демонстрировать по преимуществу ленты, перевод которых на видеокассеты сопровождается существенными потерями. К примеру, такой фильм, как уже упоминавшийся «Инопланетянин», будучи показанным на видеомагнитофоне, оставляет вполовину менее сильное впечатление, чем в хорошем кинозале, — сужу по личному опыту.

Впрочем, это вопросы, требующие и теоретического осмысления, и проверки практикой. А пока нам предстоит обратиться к предмету менее сложному, к картине, которая, думается, вполне могла бы претендовать на высшее призовое место на международном конкурсе «Самая зрелищная лента года», если бы таковой где-нибудь проводился в 1983 году. Называется она «Голубой гром».

Имя сорокапятилетнего Джона Бэдхема, поставившего этот фильм (авторы сценария Дэн О'Бэннон, Дон Джекоби), замелькало на страницах западной печати в 1977 году в связи с шумным успехом второй полнометражной ленты режиссера, ранее несколько лет проработавшего на телевидении. Это была знаменитая «Лихорадка субботним вечером», в которой Бэдхем открыл Джона Траволту. Через год тот же Бэдхем сделал очередную версию «Дракулы», чем вроде бы подтвердил успевшую закрепиться за ним репутацию мастеровитого профессионала, чьи интересы лежат в сфере развлекательного, коммерческого кинематографа. Но когда еще три года спустя Джон Бэдхем выступил с фильмом «За что вы осудили меня на жизнь?» («Чья же это жизнь, в конце концов!»), критики заговорили о нем более уважительно. Вновь продемонстрировав уверенное владение формой напряженного драматического повествования, режиссер на этот раз затронул сложную этическую

проблему, задавшись вопросом, всегда ли гуманно поступает общество, когда, опираясь на букву закона, поддерживает жизнь неизлечимо больного человека, обрекая его на долгие годы страданий. «Голубой гром» — последняя по времени работа Бэдхема [3], которую публика приняла с куда большим энтузиазмом, чем критика, обратившая внимание в основном на чисто внешние ее качества. Между тем картина представляет собой не только захватывающее, необычайно увлекательное зрелище, но и произведение, которое содержит определенный заряд социальной критики в адрес буржуазной демократии и современного капиталистического государства.

Наверное, счет, который Бэдхем решил выставить «компьютизированной бюрократии», как любит выражаться он сам, можно было бы предъявить и в другой форме. Но режиссер явно предпочитает ударные, ошарашивающие способы подачи материала, и надо признать, что в этом его умение безупречно. А начинается картина как вполне заурядная полицейская история — с погони за преступником, совершившим ограбление в универсаме. Вот только погоня выглядит не совсем обычно... Полицейский вертолет, патрулирующий ночной Лос-Анджелес, загоняет бандита в какой-то тупичок в густом лабиринте улиц, машина резко снижается, яркий прожектор ослепляет преследуемого, а струя воздуха от мощных лопастей буквально прижимает его к земле, парализуя всякую способность к сопротивлению. Эффектно, ничего не скажешь! И все же это сущие пустяки по сравнению с тем, что покажут нам после, когда действие фильма, быстро набрав обороты, достигнет кульминации. Когда на экране появится главный «аттракцион» ленты — вертолет «Голубой гром», рядом с которым геликоптер, который мы видели вначале, выглядит просто убогой архаикой.

Короткая экспозиция — и вот он в кадре, этот невероятный летательный аппарат с фантастическими летными характеристиками, машина XXI века, которая может буквально все: с огромной скоростью перемещаться в любом направлении, мгновенно меняя курс; при помощи ракетного ускорителя обогнать современный истребитель; застыть в воздухе беззвучной тенью — в случае надобности особое устройство практически полностью заглушает шум двигателя. Но и это еще далеко не все!

В носовой части вертолета установлена скорострельная автоматическая пушка, которую не нужно наводить на цель: она сама поворачивается строго в том направлении, куда в данный момент смотрит пилот. Радары, связанные с сервомеханизмами, исключают столкновение со случайными препятствиями в полете. Кроме того на борту имеются: устройство вроде телескопа, позволяющее рассмотреть мельчайшие предметы на земле и в воздухе с расстояния в сотни метров; детектор инфракрасного излучения, который в прямом смысле слова видит сквозь стены; сверхчувствительные микрофоны направленного действия, способные уловить на значительном удалении от цели даже шум воды, спускаемой в туалете квартиры, по каким-либо причинам заинтересовавшей экипаж... Наконец, в распоряжении экипажа вертолета находится ЭВМ, в памяти которой заложена масса данных из досье на отдельных граждан и целые организации; их в любой момент можно прочесть на дисплее прямо в кабине. А если каких-то нужных сведений в этом «банке» не окажется, ЭВМ автоматически подключится к более мощной компьютерной системе на земле и тут же выдаст необходимую информацию.

Для чего же предназначается это чудо технической мысли стоимостью в несколько миллионов долларов? Для борьбы с террористами. В частности, для предотвращения нежелательных инцидентов и ликвидации их последствий в период проведения Олимпиады в Лос-Анджелесе...

Надо отдать должное предприимчивым сценаристам: «Голубой гром» вышел в прокат примерно за год до XXIII Олимпийских игр, когда спрос на все, что имело к ним хоть какое-то отношение, повышался по мере приближения события. К тому же в обстановке нер-

[3] В том же 1983 году Бэдхем снял еще одну картину — «Военные игры», о которой будет сказано дальше.

возности, царившей в Лос-Анджелесе в преддверии Олимпиады, рекламный трюк, связавший вымышленную фабулу картины с мероприятиями, действительно проводившимися в рамках подготовки к Играм, наверняка был принят многими за чистую монету.

На самом же деле никакого «Голубого грома» нет и не было: эта грозная, начиненная оружием и электроникой машина — плод фантазии драматургов. В фильме Бэдхема, как сообщал своим читателям авторитетный журнал «Американ синематографер», снят французский серийный вертолет «аэрокосмическая газель» с измененной конфигурацией хвостовой части и полностью переделанной кабиной, что и придало ему экзотические и устрашающие формы. Однако «аэрокосмическая газель» не обладает и десятой долей тех способностей, которыми создатели ленты наделили «Голубой гром». В кино ведь, как известно, еще и не такое возможно...

А вот что касается подслушивающе-подсматривающей техники, показанной в картине, то ее вовсе не надо было придумывать: она существует и используется в США, в чем заверяет зрителя специальный вступительный титр к «Голубому грому». И это уже не рекламный прием!

Тут мы подходим к самому существенному моменту, из-за которого, собственно, и стоило так подробно описывать «реквизит» постановки. Своим фильмом Джон Бэдхем метит в одно из наиболее уязвимых мест не лишенного внешней респектабельности сооружения, именуемого «американской демократией». Я имею в виду практику «незаконного сбора информации», как деликатно называют иногда в печати Соединенных Штатов разветвленную, широкомасштабную систему внутреннего шпионажа, функционирующую в стране. Кроме ФБР и ЦРУ (им уж «по штату положено»...), за рядовыми американскими гражданами, за политическими деятелями, за военными и учеными, за общественными, профсоюзными и даже некоторыми религиозными организациями постоянно наблюдают армейские спецслужбы, сотрудники частных детективных бюро, выполняющих заказы налоговых ведомств и страховых компаний, промышленных фирм и т. д. Причем не только неблагонадежные и инакомыслящие попадают к ним под колпак. Методами, позаимствованными из арсенала «рыцарей сумерек», зачастую не брезгуют и органы массовой информации Соединенных Штатов. А последние достижения научно-технического прогресса делают эту систему исключительно эффективной, о чем и предупреждает лишний раз фильм «Голубой гром», вызывающий в памяти мрачные пророчества, высказанные тридцать лет назад Джорджем Оруэллом на страницах романа «1984».

Сам Бэдхем называет свою работу «предостережением об опасности, которую представляет для демократии развитие современной техники наблюдения за людьми». Обходя стороной социально-политические причины явления (техника, конечно же, не может считаться здесь определяющим фактором), режиссер проводит параллель между вертолетом-супершпионом с романтическим названием и описанной у Оруэлла «полицией по контролю над мыслями», которая «витает над крышами наших домов и входит к нам через окна», и «у нас не остается ничего личного, кроме нескольких кубических сантиметров внутри собственного черепа».

Аналогия и впрямь напрашивается сама собой, однако объективности ради необходимо подчеркнуть, что мотив тотальной слежки за человеком не занял в картине центрального места[4]: он вводится сюда по библейской формуле «Имеющий уши да услышит!». А на передний план выдвигаются перипетии детективно-приключенческой интриги, по мере раскручивания которой «Голубой гром» и демонстрирует весь спектр своих почти неограниченных возможностей.

Самым впечатляющим в фильме является эпизод воздушного поединка между главным героем ленты пилотом полицейского вертолета Фрэнком Мерфи (Рой Шейдер, обладатель двух «Оскаров»), привлеченным к испытаниям «Голубого грома», и полковником контрраз-

[4] Гораздо последовательнее был в этом отношении Фрэнсис Форд Коппола в своем фильме «Подслушивание».

ведки Кочренсом (Малькольм Макдоуэлл), который тоже занят на испытаниях и одновременно является одним из инициаторов заговора лос-анджелесских политиканов. Заговор имеет целью спровоцировать вспышку преступности в городе: тогда полицейское ведомство получит крупные ассигнования, часть которых заговорщики, видимо, намерены прикарманить. Опробуя оборудование «Голубого грома», Мерфи случайно узнает об этих планах — и теперь его надо «убрать»...

Кадры вертолетной гонки, в которой участвуют оба готовых опытных экземпляра «Голубого грома», пилотируемые Мерфи и Кочренсом, трудно с чем-либо сравнить, поскольку ничего похожего в кино, пожалуй, еще не было.

В финале Мерфи приземляет свой вертолет прямо на железнодорожное полотно, выбирается из кабины и с мрачным торжеством наблюдает со стороны, как чудо техники мгновенно превращается в кучу металлолома, протараненное мощным локомотивом. Дело сделано! И Мерфи, подобно одинокому защитнику справедливости из классического вестерна, медленно удаляется во тьму, в никуда.

Разумеется, такая концовка откровенно отдает штампами коммерческого экрана, а предшествующие ей сцены способны заставить зрителя забыть о вкрапленном в это уникальное зрелище серьезном и тревожном содержании. Но ведь не каждого же зрителя и, надо полагать, — не полностью... А кроме того, в картине присутствует и еще один, эскизно намеченный, но достаточно отчетливый мотив: временами Мерфи, ветеран Вьетнама, с отвращением вспоминает свое военное прошлое. Микроэпизоды, недвусмысленно напоминающие о зверствах американских вояк во Вьетнаме, лаконичными «врезками» перемежают авантюрный сюжет, что было бы несправедливо не отметить в разговоре о фильме.

Но Вьетнам — это уже отдельная тема.

Вьетнам: до и после

В Америке отношение к вьетнамской авантюре, стоившей нации почти шестидесяти тысяч жизней, менялось со временем. Непосредственно после провала империалистической агрессии США в Индокитае, деморализующе подействовавшего на американское общество, официальная пропаганда прилагала усилия к тому, чтобы «вьетнамский синдром» поскорее забылся. Нынешний хозяин Белого дома уже открыто называет войну во Вьетнаме «благородным делом»: Рейгану, избравшему агрессивный внешнеполитический курс, необходима реабилитация прошлой агрессии.

В кино Соединенных Штатов «тема Вьетнама» пока не получила всестороннего и исчерпывающего освещения. Однако же и те сравнительно немногочисленные (если говорить о заметных кинопроизведениях) американские фильмы, сюжет которых непосредственно связан с событиями вьетнамской войны, отчасти отражают эволюцию ее оценок, в разное время доминировавших в США. По своим идеологическим установкам «вьетнамские картины», сделанные в Америке за последние десять лет, иногда отличаются одна от другой довольно резко, если не разительно. К примеру, Хол Эшби, поставивший «Возвращение домой», честно и откровенно показал в своем фильме, что Вьетнам стал подлинной трагедией США; Майкл Чимино в нашумевшем «Охотнике на оленей» выступил апологетом агрессии, хотя и в этой картине присутствует мотив моральной деградации захватчиков; Фрэнсис Форд Коппола в «Апокалипсисе наших дней» трактовал тему с позиций абстрактного гуманизма.

В целом же надо признать, что до сих пор ни одна из американских лент, навеянных Вьетнамом, не поднялась до уровня по-настоящему серьезных социально-исторических обобщений; ни в одной из них эта самая длительная и кровавая война на нашей планете за последние сорок лет не рассматривалась как очевидное воплощение имперской политики Соединенных Штатов, беззастенчиво попирающих свободу и демократию в различных районах земного шара во имя своих «жизненных интересов».

В то же время американские кинематографисты, движимые чувством гражданской ответственности и патриотизма, беря под защиту

«Голубой гром», режиссер Джон Бэдхем

гуманистические ценности, создавали и продолжают создавать правдивые произведения, осуждающие агрессию США во Вьетнаме. Прежде всего — за тот невосполнимый урон, который она нанесла престижу Соединенных Штатов во всем мире и нравственному здоровью нации, превратив многие тысячи американцев в людей, духовно опустошенных, сломленных, неспособных более к нормальному человеческому существованию и нередко представляющих прямую опасность для общества.

К ряду таких кинопроизведений принадлежит и новая картина известного режиссера Роберта Олтмена «Обреченные», поставленная по сценарию Дэвида Рейба.

В нашем журнале об этом фильме уже рассказывалось в статье Л. Маматовой, посвященной Венецианскому кинофестивалю 1984 года [5], так что потребность в подробном изложении сюжета отпадает. Ограничусь лишь кратким напоминанием.

События ленты происходят в 1965 году (то есть через год после принятия конгрессом США «тонкинской резолюции», положившей начало эскалации американской агрессии про-

[5] См.: «Искусство кино», 1984, № 4.

тив Вьетнама) в казарме для призывников, ожидающих отправки в Индокитай. Главными персонажами являются четверо молодых рекрутов, зачисленных в подразделение десантников; временно новобранцы находятся под началом сержантов Руни и Коукса.

Почти на всем протяжении фильма местом действия остается казарма, а основным выразительным средством — диалог (Рейб переделал в сценарий свою пьесу), однако отпечатка театральности, на который указывала Л. Маматова, в картине, как мне показалось, не чувствуется. Олтмен, не впервые экранизировавший пьесу (за год до «Обреченных» режиссер перенес в кино бродвейский спектакль «Вернись, Джимми Дин...»), и на этот раз сумел, преодолев специфику драматургического материала, широко раздвинуть рамки повествования и наполнить камерную историю большим обобщающим смыслом: «Обреченные» воспринимаются как модель армии США, как развернутая метафора бесчеловечного организма, запрограммированного на подавление личности, на ее растление, на превращение человека в лишенный мыслей и чувств послушный инструмент насилия и убийства.

«Обреченные» приводят на память работу Роберта Олтмена пятнадцатилетней давности, картину «M.A.S.H.», в которой та же, в общем-то, тема решалась в форме трагифарса на материале американской агрессии в Корее. «Только это больше не смешно, — говорит по этому поводу Олтмен. — Я раскусил армию, испытал, что это такое, и она мне не понравилась...» И далее режиссер добавляет: «Не думаю, что я стал бы снимать «Обреченных», если бы не было того, что происходит сегодня в Африке и Никарагуа».

...Увы, ни строгая роскошь мемориальных сооружений, ни официальная торжественность президентских речей, в которых Рональд Рейган хорошо поставленным голосом профессионального актера произносит высокие слова в попытках обелить «грязную войну», не дают желаемого эффекта. В сознании многих американцев «вьетнамский синдром» по-прежнему остается источником неприятных ассоциаций и глубокой озабоченности. Не потому ли, что милитаристский курс, с маниакальным упорством проводимый Вашингтоном сегодня, легко может обернуться «новым Вьетнамом»? Своей картиной Роберт Олтмен напоминает и об этом.

Новобранцы из фильма «Обреченные» проходят пока лишь чистилище — центральный персонаж ленты Теда Котчефа «Первая кровь»[6] (по роману Дэвида Морелла), бывший «зеленый берет» Джон Рэмбо (Сильвестр Сталлоне) уже прошел все круги вьетнамского ада. И уцелел. Вернулся на родину. Но здесь он, как говорится, пришелся не ко двору. Военные заслуги, за которые конгресс США наградил Джона Рэмбо медалью, никого не интересуют... Тяготясь своим положением неприкаянного, Джон отправляется в захолустный городишко на севере страны, где живет его боевой друг. Но, очутившись на месте, Рэмбо узнает, что друг умер. Молодой, энергичный парень, имеющий, кажется, специальность автомеханика, пробует подыскать себе работу в городке, но эти попытки приводят лишь к тому, что местный шериф Тизл (Джек Старрет), которому вьетнамский ветеран показался подозрительным, предлагает пришельцу незамедлительно убираться восвояси. А когда тот проявляет строптивость, шериф приказывает арестовать Рэмбо за бродяжничество. В полицейском участке Тизл и его туповатый, склонный к садизму подручный Голт как только могут издеваются над арестованным. Обозленный Рэмбо, еще не забывший, чему его научили перед отправкой во Вьетнам, вступает в рукопашную с провинциальными блюстителями порядка и, без особых усилий одолев своих врагов, скрывается в горах. Тизл, движимый мстительным чувством и желанием сберечь честь мундира, посылает за беглецом погоню — и тут начинается настоящая охота на человека, которая целиком занимает основной метраж фильма, включает ряд увлекательных и страшных (без всякой иронии!) сцен, делающих честь Кот-

---

[6] В некоторых европейских странах фильм получил прокатное название «Рэмбо»; о нем см.: Цыркун Н. «Новые правые» в Голливуде. — «Искусство кино», 1984, № 2.

чефу-постановщику, и, естественно, побуждает спросить: «Кто же тут палач, а кто жертва?». Или еще короче: «Кто виноват?».

Поначалу получается, что надо вроде «болеть» за героя Сталлоне, кстати сказать, очень выразительно исполнившего эту роль. Молодой человек с приятным лицом и спортивной фигурой, Рэмбо и внешне выглядит гораздо привлекательнее грузноватого тугодума-шерифа (актер и режиссер Старрет достоверно обрисовывает тип человека, который американцы метко определили словом «square» — «квадратный») и бесспорно выигрывает в сравнении с твердолобой скотиной Голтом. Опять же, Джон Рэмбо появился в городке с самыми невинными намерениями: он хотел повидать старого приятеля и, если повезет, хоть как-то устроиться, наконец, в мирной жизни, где устал чувствовать себя аутсайдером. Да и арестован он был без достаточных оснований, а обращение, которому его подвергли в полиции, вывело бы из себя кого угодно... Выходит, Рэмбо — невинная жертва? Не будем торопиться с выводами...

То, что случится в фильме дальше, отчасти напоминает давнишнюю ленту Питера Йетса «Война Мерфи», герой которой, американец, участник второй мировой войны, в одиночку вступал в противоборство с... немецкой подводной лодкой, застрявшей в устье Амазонки весной 1945 года. Только там все было ясно: Мерфи ненавидел фашистов и, рискуя жизнью, демонстрируя чудеса находчивости и исключительное мужество, одерживал победу в поединке с грозным противником, с частицей силы, враждебной всему человечеству. Было чувство. Была идея. Был человек, движимый чувством и идеей.

В неравном поединке участвует и Джон Рэмбо: вначале за ним гонятся полицейские заштатного городка, а под конец против него брошена чуть ли не вся полиция штата, поддержанная отрядом национальных гвардейцев. На экране — не рядовая облава, не полицейская операция местного значения, а в полном смысле слова в о й н а. Со своей тактикой, с использованием тяжелого оружия, вертолетов, с перестрелками, взрывами и, само собой разумеется, с многочисленными жертвами.

Рэмбо никак не хочет идти на мировую. Ведь первой была пролита е г о кровь — и он с отчаянной, обуревающей его страстью фанатика мстит, умело используя твердо усвоенную им «науку убивать» и совершенно не задумываясь о последствиях своих истребительных действий, сеет смерть и разрушение...

Джон Рэмбо — жертва и палач в одном лице!

Но существует и главный виновник этой кровавой драмы. Имя ему — а м е р и к а н с к о е о б щ е с т в о, социальная система, функционирующая по законам, отграниченным от морали и гуманности. Рэмбо, убийца-профессионал высшей квалификации, был воспитан и подготовлен, чтобы за тысячи миль от границ США использовать его в той позорной, непобедительной войне. А самозабвенно увлекшийся охотой на человека Тизл? А безусые национальные гвардейцы, удивительно скоро ощутившие вкус к безнаказанному убийству? Разве они — не ее порождение?

Остается еще один, последний вопрос: как относится к происходящему на экране создатель фильма? Думается, на этот счет не может быть двух мнений. Теду Котчефу нравится Джон Рэмбо... Режиссер просто восхищен его отточенным умением убивать быстрее и лучше других. И такой, к примеру, эпизод, где мы видим, как Джон сам себе зашивает рану на руке, пользуясь обыкновенной иглой и грубой ниткой, конечно же, рассчитан на зрительское сострадание.

Комментируя «Первую кровь», обозреватель газеты «Вэрайети» заметил, что фильм всего лишь наживается на последствиях Вьетнама, балансируя где-то на грани общественной безответственности. Не слишком ли деликатный упрек в адрес картины, в подтексте которой отчетливо прочитывается желание реабилитировать вьетнамский опыт Америки?

Как выяснилось, желание это у Теда Котчефа не прошло: недавно в печати появилось сообщение о его новом фильме «Возвращение в ад», рассказывающем о том, как уже

в наше время группа американских ветеранов войны во Вьетнаме в порядке частной инициативы проникает на территорию Лаоса, чтобы освободить своих соотечественников, якобы все еще находящихся там в лагере для военнопленных. Насколько можно судить по описаниям, «Возвращение в ад» в еще более откровенной форме, чем «Первая кровь», поднимает на щит бывших участников агрессии США в Индокитае. Похоже, что на этот раз Котчеф без колебаний окончательно пересек границу, на которой два года назад задержался было в некотором раздумье...

Появление в США фильмов вроде «Первой крови» — свидетельство опосредованного влияния, которое оказывает на кинематограф страны агрессивный внешнеполитический курс Белого дома, делающего ныне основную ставку на силу, на использование военного потенциала Соединенных Штатов и их союзников по НАТО для достижения преступных целей американского империализма.

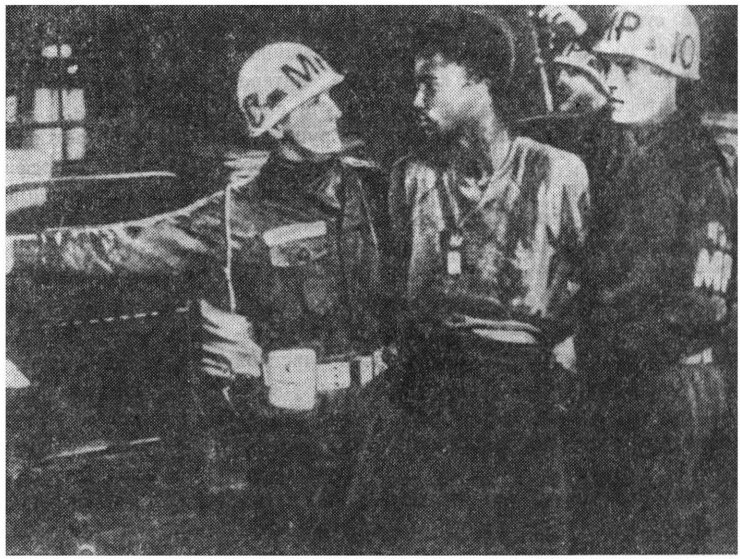
Однако такая политика, последствия которой могут оказаться гибельными для судеб планеты, вызывает и обратную реакцию — как в сфере общественной жизни США, где нарастает антивоенное движение, так и в области кинематографического творчества, где художники, встревоженные нависшей над человечеством угрозой уничтожения, создают фильмы, продиктованные искренней заботой о сохранении мира.

Победителей не будет...

О том, что такое война, подавляющая часть американских граждан имеет лишь самое приблизительное представление — по книгам и кино, по газетным статьям, по журнальным и телевизионным репортажам. Личный опыт, которым располагают американцы в этом вопросе, незначителен. Так уж сложилось в силу ряда известных исторических, географических и прочих обстоятельств. С той поры как отгремели последние залпы гражданской войны Севера и Юга, то есть за сто с лишним лет, военные действия ни разу даже краем не затронули территорию Соединенных Штатов. В результате оформился уникальный стереотип отношения Америки к войне: война — это всегда где-то там, далеко... В Европе, на Тихом океане, в Корее, в Индокитае, на Ближнем Востоке... Где угодно, но только не у нас, не в Штатах... В возможность того, что однажды война окажется у порогов их домов, жители США продолжали верить не больше, чем в появление пришельцев из других галактик, и слова национального гимна «Боже, храни Америку...» едва ли связывались в их сознании с мыслью о небходимости уберечь страну от войны.

Сдвиг в массовом восприятии проблем войны и мира наметился в США где-то в конце 50-х годов и более заметно проявил себя в 60-е годы, когда средства доставки ядерного оружия усовершенствовались настолько, что стало очевидно: неуязвимость, которую обеспечивало Америке ее географическое положение, утрачена и, как нетрудно было понять, навсегда. Естественно, сказались здесь и горькие уроки Вьетнама, откуда непрерывным потоком прибывали оцинкованные гробы, накрытые звездно-полосатыми флагами. Это были своего рода «визитные карточки» войны, угроза которой все более делалась реальностью не только для европейских стран или Юго-Восточной Азии, но и для самой Америки. И все-таки вплоть до начала нынешнего десятилетия по ту сторону Атлантики еще живы были иллюзии относительно того, что у США есть шанс уцелеть в случае глобального военного конфликта с применением ракетно-ядерного оружия.

В этой связи не удивительно, что в американском кинематографе до самого недавнего времени почти не появлялось фильмов, о которых можно было бы говорить как о попытках реалистического предвидения последствий третьей мировой войны непосредственно для Соединенных Штатов. Правда, в картине Стэнли Креймера «На берегу» (1959) в кадре на короткое время возникала панорама Сан-Франциско, пустого города, многомиллионное население которого вымерло от ядерной радиации. Но лента Креймера на протяжении почти четверти века оставалась



«Обреченные», режиссер Роберт Олтмен

единственным кинопроизведением, прямо предупреждавшим американцев, что и им не избежать гибели, если какой-нибудь безумец, вроде спятившего генерала из трагифарса-памфлета Стэнли Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу» (1963), нажмет роковую «кнопку».

И вот в 1983 году, на фоне крайне тревожной международной обстановки, когда США уже практически приступили к развертыванию в Европе ядерных средств первого удара, нацеленных на Советский Союз и другие социалистические страны, тем самым еще более увеличив угрозу всеобщему миру, — в Америке почти одновременно вышли сразу три фильма, в разной форме, но одинаково определенно отвечающих на вопрос, что станет с Соединенными Штатами в результате третьей мировой войны. Имеются в виду картины «На следующий день», «Завещание» и «Военные игры».

Самый острый резонанс в США вызвала первая лента из этой триады, снятая на скромный бюджет режиссером Николасом Мейером по сценарию Эдварда Хьюма для телевизионной компании Эй-Би-Си; ее американская премьера состоялась в один из ноябрьских вечеров прошлого года, собрав у телевизионных приемников около 100 миллионов зрителей. Удивляться этому не приходится.

Как заявил в одном из интервью режиссер Николас Мейер, «замысел картины состоял в том, чтобы пробиться к сознанию людей, которые не хотят об этом думать»... Ну что же, судя по откликам, опубликованным в печати США и других стран, где лента «На следующий день» была вскоре показана, цель оказалась достигнутой. «Этот фильм... — писал обозреватель «Нью-Йорк таймс» Энтони Льюис, — сделал наше абстрактное представление о ядерном разрушении осязаемо конкретным, а оттого еще более ужасным. Это заставило нас по-другому осознать реальность». Реальность весьма и весьма тревожную, добавим мы от себя.

В «Искусстве кино» о картине «На следующий день» писали уже не раз, и читатели, которых интересует подробный анализ этого произведения, найдут его в рецензии В. Дмитриева «Формула кровоточащего материала».

В этой статье обращено внимание на следующее существенное обстоятельство: «Не вселенская, то есть в представлении большинства достаточно условная, катастрофа интересует авторов фильма, а та, что, будучи спроецированной в будущее, может обрушиться на каждого, взорвав и перевернув его частную (в обоих случаях выделено мною. — *Н. С.*) жизнь, знакомую и понятную в самых мельчайших подробностях»[7]. Следует уточнить: Хьюма и Мейера почти в равной степени занимают и вселенский характер катастрофы, и ее, если можно так выразиться, камерная проекция на область частной жизни. Причем фильм по-настоящему убедителен как раз там, где уходит в тень намерение авторов дать апокалипсическую картину гибели мира «в масштабе 1:1» (что, видимо, принципиально неосуществимо кинематографическими средствами), а ее фрагменты, касающиеся личностных аспектов человеческого существования, и самые ординарные бытовые детали резко укрупняются. Именно этот художественный принцип лежит в основе фильма «Завещание» (по рассказу Кэрол Эмен «Последнее завещание»), которым Линн Литтман, ранее успешно работавшая на телевидении, дебютировала в игровом кино.

«Завещание» — это история агонии небольшого калифорнийского города в результате атомной катастрофы. Но самой катастрофы мы на экране не видим: место действия картины намеренно удалено за сотни миль от эпицентра взрыва. Более того, не уточняется даже, что это был за взрыв. Возможно даже, что мировая война тут ни при чем, а смертоносные волны радиации, накатывающиеся на Калифорнию, — результат действий каких-то таинственных террористов, взорвавших ядерное устройство на восточном побережье США. Фантастичность подобного события, на правдоподобности которого фильм абсолютно не настаивает, в ситуации сценария не играет никакой роли: в случае войны было бы то же самое. Или еще хуже. Важно, что непоправимое произошло.

Произошло внезапно, средь бела дня, когда городок жил своей обычной, спокойной и размеренной жизнью, когда люди были заняты привычными делами: работали, нянчили детей, ходили за покупками. В неспешной экспозиции режиссер дает нам возможность ощутить атмосферу, всмотреться в антураж этой налаженной, мирной, нормальной жизни, с которой будет покончено в один миг.

...Городок выглядит уютно: аккуратные коттеджи на фоне ухоженных газонов и цветников, чистые улочки, на которых мало машин — многие жители предпочитают велосипеды... В одном из коттеджей, ничем не выделяющемся среди таких же домиков, обитает семья Ведерли, должно быть, похожая на сотни других семей в городке; глава семейства, Том Ведерли (Уильям Дивейн), моложавый мужчина лет сорока — клерк или средней руки бизнесмен, — нежно относится к своей миловидной жене Кэрол (Джейн Александер), которая посвятила себя воспитанию троих детей — тринадцатилетнего Брэда, его младшей сестренки Мэри и годовалого Скотта. У Ведерли все в порядке...

В тот роковой день Том, как всегда, уехал к себе в контору или по делам в другой город, Брэд и Мэри пошли в школу, а Скотти под надзором Кэрол ползал по ковру перед телевизором — передавали какую-то мультяшку... Вдруг изображение исчезло, и появившийся на экране диктор в военной форме ровным, лишенным эмоций голосом сообщил, что по всей территории страны объявляется атомная тревога, после чего экран погас. Навсегда... А потом комнату залил неестественно яркий свет, через секунду сменившийся все тем же ровным свечением погожего вешнего дня. И ничего больше не случилось! Но участь Кэрол и ее детей, участь всех без исключения жителей городка и, как легко догадаться, миллионов людей в других городах Соединенных Штатов, — была решена. С этой секунды им осталось только одно: ждать смерти, которая вскорости до них доберется. К одним она придет раньше, других на какое-то время пощадит. Но обречены в с е...

---

[7] «Искусство кино», 1984, № 7, с. 113

Линн Литтман создает на экране будничную хронику трагедии. Режиссер до такой степени сторонится любых из ряда вон выходящих событий, всюду, где только возможно, сохраняя поверхность жизни абсолютно нетронутой, что этот программный прием порой выглядит чуть ли не противоестественным. Ведь не может же т е п е р ь все оставаться по-прежнему! И вот курьез: некоторые рецензенты, описывая картину, упоминают о грабежах и вспышках насилия, о панике и эксцессах, якобы последовавших после катастрофы. Ничего подобного в фильме практически нет. Просто кажется, что такое непременно должно было произойти... Но нет, городок, во всяком случае в первые дни, последовавшие за взрывом, продолжает жить, как и жил раньше. Вот только выстроилась длинная очередь в местный универмаг, где идет раздача продуктов и предметов первой необходимости. Но очередь ведет себя сдержанно — цепь молчаливых, совершенно подавленных несчастьем людей. Так же спокойно, деловито идет сбор батареек от карманных фонарей и транзисторов: электричество «вырубилось», и эти последние источники еще вчера в достатке имевшейся энергии надо распределить поровну... Как и бензин или одеяла... А тем временем опрятная старушка, учительница музыки, разучивает с Мэри очередной этюд. И Кэрол по-прежнему каждое утро отправляет своих старших детей на занятия, покормив завтраком. За завтраком не хватает только Тома, который исчез в тот самый день. С этим надо смириться: город отрезан от остального мира — телефоны не работают, а все попытки городского радиолюбителя отыскать собеседника в эфире не дают результата...

Вот эта часть фильма — тихая, набрякшая бедой пауза, разделяющая момент катастрофы и время, когда ее необратимые последствия становятся явными, — и показалась мне самой сильной, драматически насыщенной. Абсолютная беспомощность человека в безнадежной ситуации перед лицом невидимой, но неумолимой зловещей силы, невозможность хоть что-то предпринять для предотвращения неизбежного раскрывают трагический смысл происходящего полнее и глубже, чем можно было бы это сделать, показав на экране огненные смерчи, дымящиеся руины и груды обезображенных тел.

Фильм завершает сцена, столь же безмятежная внешне, как и его начало. Драма отчаяния переживается здесь внутри и окрашена в ностальгические тона. ...Кэрол, только что похоронившая малыша Скотти, смотрит на домашнем экране главу из семейной кинохроники Ведерли. Похоже, что эти наивные, неумело смонтированные кадры любительского фильма сняты не очень давно. Но сейчас они выглядят как отблеск жизни, которая давным-давно прошла! Как бледный след д р у г о й жизни, наотмашь перечеркнутой и стертой. Рядом с Кэрол — Брэд, Мэри и осиротевший соседский мальчик, японец Хироси (мимолетное напоминание о Хиросиме?). Они ужинают при свечах. А на экране мельтешат забавные и трогательные сценки, в них появляются люди, которые были счастливы. Которые б ы л и...

Смысл послания Линн Литтман, посвятившей этот фильм своей семье, просто, но очень верно сформулировала исполнительница главной роли Джейн Александер: «Ядерную войну не переживет никто. Мы обманываем самих себя, полагая, что у нас есть хотя бы ничтожный шанс».

Но на самом деле шанс существует. Ибо, как было сказано в той давней, но памятной картине Стэнли Креймера, «есть еще время...»

●

В Соединенных Штатах любят всякого рода опросы и анкетирования, которые, надо признать, дают иногда небезынтересные результаты. Сравнительно недавно редакция одного популярного издания предложила группе американских генералов анкету, содержавшую в числе прочих и такой вопрос: «Считаете ли вы, что в мировой войне с применением ядерного оружия возможен победитель?». Ровно три четверти опрошенных ответили отрицательно. Заметим, что анкетирование было проведено среди весьма специфического контингента, среди профессиональ-

«Военные игры», режиссер Джон Бэдхем

ных военных США, которым вроде бы по долгу службы положено рассуждать иначе, чем «эти несчастные пацифисты», убежденные, что в ядерной войне победить невозможно. На этот раз, однако (по крайней мере, у 75 процентов опрошенных), соображения здравого смысла и чувство ответственности взяли верх над стереотипами ведомственного мышления. Но ведь 21 процент (4 процента воздержались от ответа) анкетируемых сказали «да», засвидетельствовав своим авторитетом, что победить якобы все-таки можно, над чем тоже стоит задуматься...

Уже знакомый нам Джон Бэдхем дает свой ответ относительно того, можно ли выиграть ракетно-ядерную войну, картиной с символическим названием «Военные игры» (авторы сценария Лоренс Ласкер, Уолтер Ф. Паркес).

Юный герой этой озорной, ироничной, временами поднимающейся до сатирического обличения ленты, американский школьник Дэвид (Меттью Бродерик), имеет довольно посредственные оценки по гуманитарным предметам, но зато без труда одолевает точные дисциплины и увлекается электроникой. Его детская напоминает небольшой вычислительный центр, причем Дэвид не довольствуется теми возможностями, которые указаны в инструкциях к имеющимся у него компьютерам и коммутационным устройствам. Смышленый парнишка, он их постоянно совершенствует, пробуя разнообразные варианты, и однажды, попытавшись самовольно подключиться к ЭВМ компании по производству компьютерных игр, Дэвид к великому своему изумлению обнаруживает, что вышел на связь с главной вычислительной машиной системы НОРАД, управляющей стратегическими ракетными силами США. Мало того, Дэвиду удается найти код, введение которого в этот сверхкомпьютер позволяет мальчишке полностью контролировать его работу. Теперь «мозг» НОРАД будет подчиняться любым командам Дэвида, который, следовательно, может по собственному усмотрению распорядиться ракетно-ядерным потенциалом Соединенных Штатов...

В фильме эта, разумеется, совершенно ирреальная ситуация обыгрывается весьма изобретательно и остроумно. Порой юмор Бэдхема приобретает саркастический оттенок.

Больше всех при этом достается генералам и техническим специалистам, которые привыкли слепо доверять главному компьютеру и абсолютно теряют голову, когда машина, в полном противоречии с информацией, поступающей от радаров раннего оповещения, выдает сигнал: «Русские начали ядерную атаку».

А дело все в том, что Дэвид предложил пентагоновской ЭВМ сыграть в... третью мировую войну — и компьютер это предложение принял! Не все ли е м у равно, во что играть! Что же касается изобретательного и увлекающегося Дэвида, то он просто не представлял себе возможных конечных последствий своей забавы. Когда же юноша понял, чем могут они обернуться, было уже поздно: его электронный партнер явно вошел в азарт и поскольку заранее было условлено, что Дэвид играет за СССР, а машина — за США, то компьютер, добиваясь для себя преимущества, начал самостоятельно искать код, который позволил бы ему дать команду на запуск американских баллистических ракет с ядерными боеголовками в направлении советской территории...

Как тут снова не вспомнить «Доктора Стрейнджлава...» и, в частности, сцены, которыми Кубрик заканчивает свой антимилитаристский кинопамфлет! ...Эскадрилья тяжелых бомбардировщиков США приближается к границам СССР. До катастрофы остается всего несколько минут. Никто, кроме безумного генерала Риппера, не знает код, отменяющий атаку. И даже после того как все самолеты удается, наконец, отозвать или уничтожить, остается один — с испорченной рацией. Его пилотирует тупой и самоуверенный майор Кинг в огромной техасской шляпе. Достигнув цели, Кинг вскакивает на атомную бомбу, как ковбой на горячего мустанга, и летит вниз, размахивая сомбреро... Сегодня символика этих кадров выглядит, пожалуй, еще более актуальной, чем двадцать лет назад.

При всем ее демонстративном неправдоподобии, фантастическая история, рассказанная в фильме «Военные игры», имеет точки соприкосновения с реальностью. Известно ведь, что за последние годы на пунктах командования ракетными силами НАТО не однажды принимали ложные сигналы тревоги — и начинался «обратный счет». Бывали даже случаи, когда отбой давался только в самый последний момент. Когда до старта стратегических ракет оставались считанные минуты...

Жанр картины Джона Бэдхема, не позволяет глубоко исследовать весь комплекс проблем, связанных с наличием в современном мире запасов ядерного оружия, достаточных для того, чтобы уничтожить планету несколько раз. И, возможно, следовало бы отнестись к «Военным играм» как к произведению занятному, не лишенному некоторых верных наблюдений, но никакой серьезной мыслью не обремененному, если бы не финал фильма.

А в финале происходит вот что. Вышедший из-под контроля компьютер оказался все-таки умнее своих хозяев, уже прикидывавших на огромной светящейся карте, какие цели в Советском Союзе следует атаковать в первую очередь. Но добросовестная машина, перебрав всевозможные варианты военной игры, выдала свое категорическое мнение: «Выиграть невозможно. Единственное верное решение — не играть!»

Этот действительно разумный вывод, многократно повторяющийся в виде крупной яркой надписи на световом табло в операционном зале пентагоновского командного центра, несет недвусмысленное предостережение. И адресовано оно безответственным политикам США, играющим судьбами человечества, не желающим взять в толк, что в будущей мировой войне, если она все-таки разразится, победителей не будет.

Белград — Москва

Зарубежный фильм на нашем экране

Татьяна Ветрова

В мире Мигеля Литтина

«ВДОВА МОНТЬЕЛЬ» («La viuda Montiel») (по одноименному рассказу Габриэля Гарсиа Маркеса).

Авторы сценария Мигель Литтин, Хосе Агустин. Режиссер Мигель Литтин. Оператор Патрисио Кастилья. Художники Люсеро Исаак, Элли Мене, Клаудио Исаак, Луис Хассо. Композитор Лео Броуэр. Производство «Макуто фильмес» (Венесуэла) — Кубинский институт искусства и кинематографии (Куба) — «Макондо фильмес» (Колумбия) — «Марусио фильмес» (Мексика).

В фильме режиссера из Чили Мигеля Литтина как бы пересекаются разные пути развития сегодняшнего латиноамериканского киноискусства. Прежде всего мы находим здесь подтверждение жизнеспособности чилийского кино Сопротивления, которое вот уже более десяти лет в трудных условиях эмиграции борется за сохранение демократических традиций национальной культуры. Это и пример сотрудничества нескольких кинематографий Латинской Америки (в данном случае Венесуэлы, Кубы, Колумбии, Мексики), в последние годы все более расширяющегося, в чем проявляет себя одна из самых плодотворных тенденций прогрессивного кино континента. Наконец, работа Литтина — пример успешного освоения лучших образцов латиноамериканской прозы языком кинематографа.

Постановщик картины «Вдова Монтьель» хорошо известен в Советском Союзе: его фильмы «Шакал из Науэльторо» и «События на руднике Марусия» шли на наших экранах, сам он неоднократно участвовал в московских и ташкентских киносмотрах, а последняя его лента «Альсино и Кондор», представлявшая молодое никарагуанское кино на XIII Московском фестивале, получила на этом смотре Золотой приз.

Сложная ситуация режиссера-эмигранта, лишенного непосредственного контакта с родиной, с национальной действительностью, подводит Литтина к мысли о необходимости делать картины, связанные с более общими проблемами латиноамериканской жизни. Так входят в его творчество экранизации выдающихся произведений литературы, причем эти постановки осуществляются объединенными усилиями кинематографистов нескольких стран. Лента «Да здравствует президент!» (1977), поставленная по роману известного кубинского писателя Алехо Карпентьера «Превратности метода», — совместное производство Кубы, Мексики, Франции.

«Превратности метода» привлекли Литтина возможностью воплотить на экране тему диктатуры и борьбы с ней, тему, имеющую непреходящее значение для политической истории латиноамериканского региона. Следуя роману, режиссер попытался нарисовать в фильме обобщенный образ диктатора, фигуры незаурядной и противоречивой, сочетающей просвещенность, разностороннюю эрудицию с патологической жестокостью и циничной беспринципностью. Роль президента сыграл Нельсон Вильягра, наделив свой персонаж сочными гротесковыми деталями. Пытаясь воссоздать на пленке «чудесную реальность» (так определяет Карпентьер свой литературный стиль, свойственный вообще произведениям латиноамериканского «магического реализма»), режиссер прибегает к барочным изображениям, соединяя эпичность повествования с сатирически-ироничными мотивами. В полной мере оригинальную манеру писателя воспроизвести в фильме все же не удалось, однако дух романа и определяющие черты главных его персонажей переданы верно.

Современная латиноамериканская проза, накопившая большой опыт художественного освоения действительности континента, не может не привлекать кинематографистов, стремящихся к выражению национальной самобытности, к утверждению духовной независимости народов Латинской Америки. Однако взаимоотношения латиноамериканского кинематографа с латиноамериканской литературой складываются далеко не просто, и лишь

немногие мастера кино отваживаются на экранное воплощение поэтики Мигеля Астуриаса и Алехо Карпентьера, Жоржи Амаду и Габриэля Гарсиа Маркеса.

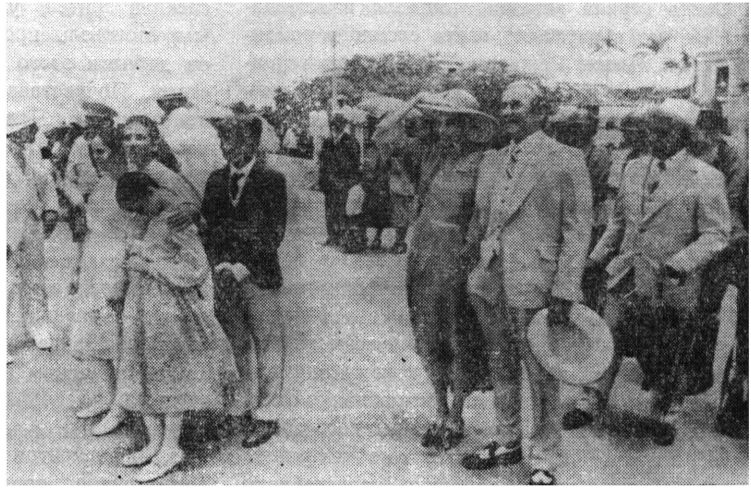
Мигель Литтин — из их числа. «Вдова Монтьель», лента более скромная, камерная и по замыслу, и по стилю, нежели его предыдущая картина по Карпентьеру, тоже затрагивает тему диктатуры. И хотя здесь герой рангом помельче, сущность явления остается все той же — власть, данная диктатурой, пусть и в малом масштабе захолустного поселка, уничтожает в человеке человеческое.

Для этой экранизации режиссер выбрал маленький рассказ Маркеса «Вдова Монтьель» из сборника «Похороны Большой Мамы», введя в него мотив еще одного рассказа — «Незабываемый день в жизни Бальтасара» (оба они объединены одним и тем же персонажем — доном Монтьелем).

Работа Литтина — далеко не первое обращение кинематографистов к творчеству Маркеса, скорее это продолжение уже сложившейся традиции. Лет двадцать назад фильм молодого мексиканского режиссера Альберто Исаака «У нас в городке воров нет» (где в роли священника выступил Луис Бунюэль), снятый по одноименному рассказу Маркеса, завоевал главный приз на I конкурсе экспериментального кино в Мексике. Сделанная в реалистической манере, картина достоверно воспроизводила сюжетную канву рассказа, его бытовой слой, отчасти передав и атмосферу светлой грусти, иронии, свойственную первоисточнику.

«Мария моего сердца», «Предсказание», «Море исчезнувшего времени», «Эрендира» — вот далеко не полный перечень экранизаций произведений Габриэля Гарсиа Маркеса. До сих пор, однако, никто не дерзнул посягнуть на такие романы, как «Сто лет одиночества» или «Осень патриарха», предпочитая менее масштабные вещи, как бы фрагменты того огромного своеобычного мироздания, что предстает со страниц прозы великого колумбийского писателя.

Так поступил и чилийский режиссер, взяв небольшой сюжет, который все же позволяет ему, не утрачивая собственной творческой индивидуальности, передать специфику Маркесовой прозы. Бытовая заземленность и возвышенная поэтичность, реальная конкретика общественно-политической жизни Латинской Америки и одновременно невероятный фантастический вымысел — все это присутствует в картине Литтина. Он чувствует себя совершенно свободно в этом универсуме, создан-



«Вдова Монтьель», режиссер Мигель Литтин

ном писателем, и, оставаясь верным духу произведения, расширяет его рамки, дополняя сюжет некоторыми эпизодами.

Фильм начинается смертью главного персонажа, дона Хосе Монтьеля (или попросту — Чепе, как его все называли); авторский текст гласит, что «все в городке почувствовали себя отомщенными, кроме его вдовы». Именно ее глазами, глазами Аделаиды Монтьель, преданной и покорной женщины, влюбленной в своего Чепе, и дается образ дона Монтьеля. Фильм построен на сочетании нескольких временных планов, на взаимопроникновении реального и воображаемого, что вообще свойственно «магическому реализму»; настоящее постоянно перебивается воспоминаниями и видениями героини.

Поначалу звучит лишь щемящая нота любви и скорби Аделаиды, исступленно повторяющей, словно заклинание: «Ты сделал меня счастливой, Монтьель». Но женщина не может не чувствовать глухой враждебности окружающих к ее покойному мужу, которого почти все обитатели городка так ненавидели и в чью кончину долго не смели поверить. Все туже стягивается вокруг вдовы кольцо безмолвия и одиночества — и Аделаида уходит в себя, погружается в воспоминания о былом...

Сцена первой встречи Монтьеля и Аделаиды (ее нет в рассказе) снята словно в романтической дымке. Режиссер делает свою героиню цирковой наездницей, и за нее, эту таинственную воздушную красавицу, все готов отдать бедняк Монтьель. Немое объяснение в любви, когда неотрывно и страстно смотрел Чепе на Аделаиду, раз и навсегда решило ее судьбу.

Таков взгляд вдовы из настоящего в прошлое. Но есть в фильме и иные точки зрения на происходящее, на личность дона Монтьеля. Зрителю предоставляется возможность увидеть, понять и отношение к нему окружающих, тех, кто имел все основания мстить ему даже после смерти. Картины воспоминаний Аделаиды перемежаются с объективным повествованием кинорассказчика, представляющего эпизоды, свидетелем которых не могла быть вдова Монтьель. Вот, например, два ракурса такого поворотного события в судьбе Чепе, как приезд нового алькальда, присланного диктатурой. Что может вспомнить Аделаида? Как муж, собравшись к грозному представителю власти, надел ботинки покойного отца и как они ему сильно жали. Казалось бы, мелкая бытовая деталь. Но зритель сможет увидеть, чем она обернется, присутствуя на первой встрече Монтьеля и алькальда. ...Поспешно, охотно называет Чепе местных оппозиционеров: зубной врач, аптекарь, коммерсант Ибарра. Неожиданно он замирает, когда алькальд, протягивая ему блокнот, приказывает: «Пиши имена!» Свое странное замешательство Монтьель объясняет просто: «Ботинки жмут». И в ответ на это признание алькальд швыряет в подарок доносчику пару ботинок, комментируя свой жест: «Наши люди не должны терпеть неудобств». Так деталь обретает символическое значение: первая подачка повлечет новые предательства и новые — все большие и большие — выгоды. Так происходит посвящение Чепе в тайные осведомители, так он причащается новой власти, при которой почувствует себя как рыба в воде.

А его верная жена и не подозревает, какой ценой достается мужу богатство. В ретроспекции зритель узнает, каким образом получил Монтьель просторный роскошный дом — он добился этого силой, обманом, предательством. Почувствовав свое могущество и безнаказанность, Чепе с помощью солдат алькальда просто выгнал вон своего бывшего хозяина, богача Асевеса... Аделаида же вспоминает ласковую интонацию Чепе в ту ночь, когда он сказал ей, что купил для них «дом, полный света и зеркал». Лишь однажды закрадывается в ее душу сомнение — в минуту гордого признания супруга: «Я правая рука алькальда!»; ведь Аделаида считает алькальда преступником и мерзавцем и каждый день молится, чтобы в городке прекратилась стрельба...

Из фрагментов прошлого, из навязчивых воспоминаний проступает истинный облик дона Монтьеля, типичного маленького каудильо,

одного из тех, на ком держится диктаторский режим. А настоящее становится все нестерпимей для вдовы: никто не приходит на похороны мужа, кроме преданного ей управляющего Кармайкла; напрасно она ждет и приезда детей из-за границы. Сын в Гамбурге, куда с дипломатической миссией устроил его отец, дочери весьма довольны жизнью в Париже. Никто из них не помышляет о возвращении. И у вдовы вырывается горький возглас-упрек покойному мужу: «Ты не должен был отрывать от меня детей, Монтьель!» Снова и снова перебирает Аделаида открытки из далеких краев; дочери откровенно признаются ей, что не приедут в страну, «где убивают по политическим мотивам»...

Словно загнанный зверек пробегает Аделаида по улицам, а за кадром звучит ее отчаянная мольба — строчки из письма к сыну, которого она заклинает вернуться, избавить ее от этого жуткого одиночества. Ей кажется, что ее преследуют; видением — или реальностью? (и этот прием в духе повествования Маркеса) — возникает перед ней человек с повозкой, нагруженной трупами. Эти люди убиты алькальдом по доносу ее Чепе...

Безжалостные воспоминания, сны, отношение к ней жителей поселка постепенно подводят Аделаиду к пониманию истины, а значит, и к суду над мужем, чего не в силах вынести ее сознание, сознание женщины, исполненной нерассуждающей любви и превращенной некогда в тень другого человека.

Контрастно подобран режиссером ведущий актерский дуэт. Роль дона Монтьеля, которому в фильме отведено больше места, чем в рассказе, исполняет Нельсон Вильягра. Он играет своего героя ярко, экспрессивно, подчеркивая его честолюбие, алчность, деспотизм, плотское начало. Хотя он по-своему любит Аделаиду, это отнюдь не мешает ему завести шашни с хорошенькой служанкой... Дон Монтьель — фигура предельно реальная, осязаемая, а его вдова — хрупкая, тихая женщина, она словно из другого мира, мира фантазий и сновидений.

На роль Аделаиды Литтин пригласил Джеральдину Чаплин, дочь великого Чаплина, чья судьба давно связана с испаноязычным кинематографом. Будучи женой известного испанского режиссера Карлоса Сауры, Джеральдина играла главные роли в лучших его картинах 60—70-х годов: «Логово», «Анна и волки», «Выкорми ворона...». Она не покинула Испанию и после разрыва с Саурой. Эта талантливая и разноплановая актриса умеет играть и лирично, и острогротескно (например, в фильмах американского режиссера Роберта Олтмена), но неизменной чертой ее исполнительской манеры остается одухотворенность, что, видимо, во многом определило выбор чилийского режиссера. Джеральдина Чаплин с заинтересованностью отнеслась к предложению сыграть Аделаиду Монтьель. Потом она искренне признавалась, что работа над этой ролью шла нелегко, далеко не сразу ей удалось схватить суть образа. Актриса наиболее органична, когда ее игра улавливает ту зыбкую грань реального и ирреального, которая и является сутью образа.

По мере развития сюжета все глубже погружается вдова в одиночество; она почти не выходит из дому и отрешенно взирает, как разваливается хозяйство, как приходит в упадок некогда прекрасный дом, где звенели детские голоса и играл граммофон. Теперь дом осужден на запустение. Призраком, а не хозяйкой живет здесь вдова. А по комнатам деловито снуют куры... Аделаида равнодушно выслушивает сообщения Кармайкла о том, что увели 50 телок, сожгли коровник. Управляющий безуспешно тягается с алькальдом за права вдовы Монтьель на наследство, но тот не упустит случая прибрать к рукам богатство своего бывшего соратника. И потому Кармайкл упрятан в тюрьму... А во дворе гремят выстрелы — на сей раз расстреливают сейф Монтьеля, так как никто не знает шифра. Пальба заставляет Аделаиду вспомнить худшие времена и прошептать обреченно: «По-моему, это конец, мне остается только лечь в могилу».

Ничего невозможно исправить! Напрасно возвращает вдова мастеру Бальтасару сделанную когда-то для ее сына прекрасную клетку для птиц: прутья ее искривились, позолота облез-

ла. Но Бальтасар не починит клетку — он давно ослеп...

Отдельные лаконичные замечания Маркеса Литтин разворачивает на экране в ряд зрительных образов. Так появляются в фильме сцены с племенным быком, любимцем Монтьеля. Ко времени похорон диктаторского прихвостня атмосфера в городке накаляется до предела — и крестьяне отрубают быку голову, сажают ее на кол и с этим зловещим трофеем появляются в карнавальном шествии у дома вдовы.

А вдова тем временем вспоминает, как когда-то она, нарядная и счастливая рядом со своим Чепе, смотрела на только что прибывшее из далекой Индии красивое, породистое животное. Торжественный момент остался запечатленным на старой фотографии. Как давно это было! А сейчас вдове невыносимо смотреть на собравшихся перед домом людей, одержимых жаждой справедливой мести...

Сознание неумолимой и страшной правды, чувство собственной невольной вины, отчаяние одиночества лишают Аделаиду всякой воли к жизни: она идет к реке, входит в воду и погружается в нее все глубже, предпочитая смерть позорному и утратившему смысл существованию...

В поэтической, богатой метафорами структуре фильма образ Аделаиды Монтьель занимает центральное место, что подчеркнуто и операторским искусством чилийца Патрисио Кастильи. Он мастерски пользуется светом, то вычерчивая пронзительно слепящие кадры, то мягко размывая контуры женского силуэта, недвижно застывшего у окна. Кажется, что можно увидеть само время, тягучее и однообразное, как дождь за окном, тихий, сплошной, завораживающий вдову, вторящий ее тоске...

В картине Литтина безошибочно передана эмоциональная атмосфера, характерная для прозы Маркеса. Узнаваемы и точны детали, вроде надписи в окне парикмахерской: «Запрещено разговаривать о политике» или нашествия растений на ставшие нежилыми комнаты Аделаиды. Органичны, близки своим литературным прототипам и второстепенные персонажи, такие, например, как Большая Мама (в исполнении мексиканской актрисы Кати Хурадо), которая внушает вдове, что не будет покоя, «пока в мире есть богатые и бедные».

Из разных пластов складывается поэтика фильма; порой она весьма точно соответствует литературному первоисточнику, временами выглядит более усложненной, подчеркнуто изысканной в отличие от стиля Габриэля Гарсиа Маркеса. Главным же для чилийского режиссера остается присущий его творчеству сплав лирического и гражданского темперамента, отличительное качество почти всех его работ. И, пожалуй, именно это качество прочитывается в авторском определении, которое дал Мигель Литтин своей «Вдове Монтьель»: «Это поэтический блик, запечатленный в привычном контексте Латинской Америки, но это также и разоблачение обыденного фашизма».

П. Шепотинник

Первое прощание

«МУТНАЯ РЕКА» («Doro no kawa») (по роману Тэру Миямото)
Сценарий Такако Сигэмори. Постановка Кохэя Огури. Оператор Секэй Андо. Художник Акира Найто. Композитор Куродо Мори. Производство «Тоэй» (Япония).

Фильм как начнется, так же и закончится — кадрами реки, которой Тэру Миямото, автор литературного первоисточника фильма, даровал мрачный эпитет «мутная», сохраненный при экранизации японским режиссером Кохэем Огури.

Вот она, Мутная река.

Камера плавным движением очертит панораму по прибрежной полосе, густо застроенной бедняцкими лачугами, и, взяв верхнюю точку, соответствующую взгляду с деревянного старенького моста — излюбленного места игр главного героя фильма Нобуо, — замрет над

взбаламученной речной гладью и надолго как будто сосредоточится на неведомой нам мысли, «размываемой» водным потоком.

Водное пространство — образная плазма фильма. Режиссер не раз пластически подчеркнет нарицательность реки как носителя кинематографической образности, недаром описанными мною кадрами он композиционно закольцовывает фильм.

Живое, если придерживаться точки зрения академика В. Вернадского, зародилось на берегу; на берегу Мутной реки живому рождаться противопоказано. Каждая ее клетка загрязнена — постоянно всплывающие индустриальные отходы, металлические отливы волн напоминают нам об умирании, а не о жизни. Когда в водах Мутной реки то ли из-за нелепой случайности, то ли внезапно надорвавшись, то ли преднамеренно — авторы не дают ответа — исчезнет старик, ловец водяных червей, кто-то из местных жителей, собравшихся на берегу обсудить трагическое происшествие, обронит фразу: «Трудно будет его найти. На дне грязь толщиной в два метра».

Образный заряд Мутной реки отрицателен. Надо обладать немалой силой противодействия, чтобы сохранить здесь живое живым.

Есть природные явления, которые обладают повышенной киногеничностью, «образоемкостью». Река — из таких. Она, увиденная камерой, словно метафорична сама по себе, словно и не требует дополнительной художественной обработки. Такой же врожденной образностью обладает, скажем, и дождь; недаром же он так часто — с пользой и без — хлещет в восьмидесяти процентах отечественных и зарубежных фильмов, призванный приносить героям пресловутое омовение или очищение. Кстати, дождь есть и в «Мутной реке». Но здесь он носитель настроения не столько лирического, сколько драматического. Он словно усугубляет ощущение стихийности, которое создает в фильме Мутная река. Он как бы еще одно тяжелое условие жизни, еще одно гнетущее дополнительное обязательство перед ней.

Природное напоминает о социальном. Жизнь владельцев скромной закусочной на задворках Осаки нестабильна, подвержена незримой опасности. Не они — стареющий Симпэй Итакура, сыном которому приходится наш герой Нобуо, и его жена, миловидная, аккуратная, деловито-грациозная Сандако — здесь хозяева. Право решать их судьбу принадлежит Большому Городу, враждебно повернувшемуся к ним спиной, черным ходом. Где-то там, за пеленой никогда не рассеивающегося смога — гигант Осака; здесь же — мир малых величин: скромен доход семьи Итакура, скромен ее быт. Жизнь семейства неустойчива — их дом вот-вот соскользнет в реку. Она как бы вымывает из-под дома фундамент.

Эйзенштейн, размышляя в «Неравнодушной природе» над законами панорамы в кино, вспоминал о макемоно — средневековых японских картинах-свитках, утверждая, что их художественное построение основано на принципе, родственном кинематографическому, поскольку «картина охватывается глазом... последовательно, как бы переливается из одного сюжета в другой, из одного фрагмента в соседний». Далее Эйзенштейн приводит слова немецкого искусствоведа Эрнста Дица: «Образ реки — это образ вечного движения без конца и без начала, но в то же самое время он не только образ вечной изменяемости, но и образ вечной непрерывности» [1].

В «Мутной реке» Кохэй Огури, сознательно или бессознательно, стал продолжателем традиции, наработанной в пластических искусствах докинематографической эпохи. Режиссер от обратного использует сформулированный Дицем закон. Река в его фильме своим непрестанным, жестоко-быстрым движением подчеркивает неизменность, рутинность того, что происходит на берегу.

Ее образ вносит в фильм эпическое начало. Река «удлиняет» сюжет фильма, разворачивает его «свиток» за пределы экрана.

«Мутная река» не раз и сюжетно и композиционно напомнит нам о знаменитой «Аталанте» Жана Виго. Однако главное родство этих фильмов — в том, что основным структурообразующим началом в них является не столько идущая от литературы линейность сюжета,

[1] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 3. М., 1964, с. 266, 268.

сколько являющаяся прерогативой экрана киногения природного явления — реки. Оба фильма, если только можно позволить себе такой грамматический образ, выстроены по законам не сложноподчиненного, а сложносочиненного предложения. В сложноподчиненном, как известно, смысл придаточного зависит от сути главного предложения. Интрига предполагает, чтобы между двумя частями «предложения» стоял союз «потому что». В «Мутной реке» все связано союзом «и». Но «потому что» все же присутствует — оно на границе слоя фабульного и фактурно-пластического.

Все здесь уподоблено течению жизни, которая не всегда соблюдает условную логику интриги. Огури не пытался вычленить из романа Тэру Миямото нечто наиболее «интересное» со зрительской точки зрения; это наверняка нарушило бы эпическое настроение, господствующее в фильме, привело бы к чисто функциональному оголению сюжета в угоду занимательности кинозрелища.

Сюжет «Мутной реки» не есть некий единичный случай из жизни Нобуо, события фильма растворены в свободном течении бытия героев фильма. Вот мальчик видит, как гибнет под колесами телеги старик Сиода. Мать закрывает ему глаза ладонью — малыш не должен видеть смерть. Так и камера отворачивается от обезображенного тела...

Вот Симпэй, решая позабавить юных гостей Нобуо — Киити и Гинко, — показывает им нехитрый фокус с бобовым зернышком, спрятанным под ладонью. Нобуо, наверное, видел этот фокус не раз и не два, но разрушать игру он не смеет...

Вот Нобуо, разгуливающий по мосту, нежданно-негаданно получает от владельцев овощной баржи неслыханное лакомство — арбуз. У малыша едва хватает сил удержать его, арбуз падает на землю, он чуть-чуть треснул, но это не беда...

В интонации, с какой повествователь Огури воссоздает каждое событие на экране, есть удивительное размеренное достоинство. Ничто не акцентировано, не выделено, не укрупнено, ничто и не нуждается в излишне броской режиссерской подаче, все и в таком виде, будничном и бесхитростном, требует к себе уважения и внимания.

Режиссер словно прячет от зрителя свою стройную художественную программу, придавая киноповествованию непритязательный, скромный вид. Ни в одном из кадров «Мут-

«Мутная река», режиссер Кохэй Огури

ной реки» мы не увидим следов эстетического манифеста, подчеркнутости творческих намерений. Изображение поразительно просто, фильм снят на черно-белой пленке, отвергающей колористические изыски. Трудно подыскать нечто похожее в современном зарубежном кинорепертуаре.

Творческий аскетизм режиссера можно истолковать по-разному.

Дело, во-первых, заключается в том, что Огури точно ощущает ту грань, за которой демонстрация уродства жизни превращается в самоцель, в эпатирующую зрителя манеру, Его фильм не унизит смакованием откровенных страданий тех, чей удел ежедневно тащить на плечах ношу изматывающей, лишенной всякой перспективы работы. Автор — человек, близкий обитателям предместья у Мутной реки. Дистанция между ним и героями ничтожна, любое ее увеличение Кохэй Огури рассматривает как своего рода эстетическое высокомерие.

Во-вторых, эта незатейливость стилистики фильма, его своеобразная «малая эпичность» возникает в нем еще и потому, что точку зрения на происходящее, словно камеру — оператору, режиссер доверяет своему юному герою — Нобуо Итакура.

Нобуо девять лет, совсем еще ребенок. Увиденное перерабатывается в его сознании; и в том, как движется сюжет, отражено стремление Огури адекватно передать духовный р о с т Нобуо. Все дается не сразу, а последовательно, постепенно, все не случается само собой, а усваивается и постигается. «Мутная река» — фильм-постижение.

В том, что взгляд зрителя как бы отождествляется со взглядом мальчика Нобуо, есть мудрый расчет режиссера, которому необходимо создать конфликт между восприятием жизни юным героем и ракурсом, избираемым взрослым зрителем. Зритель мудр, опытен — видя то, что происходит, он негодует. Ребенок же не знает другого мира, и поэтому смотрит на него глазами неискушенными, миролюбивыми. Даже возникает ощущение, что мир социальной несправедливости увиден поначалу таким сдержанным, чуть остраненным взглядом, словно никакого зла нет и в помине.

Пафос фильма и заключается как раз в разрушении мифа о гармоничном мироустройстве, с которым расстается малыш, впервые осознавая законы «взрослой» жизни. Микрокосм детства, как правило, не знает дисгармонии. Здесь он раскалывается, дает пробоину. Мир Нобуо расширяется и, расширяясь, драматизируется.

Этот процесс сюжетно скрепляет изнутри все киноповествование, но особую интенсивность он начинает приобретать с того момента, когда Нобуо, обходя свои скромные владения, замечает незнакомую лодку, причалившую к берегам Мутной реки. Тогда и происходит встреча мальчика с семьей Мацумото, чье существование еще более безысходно, более трагично, чем семьи Итакура. Оказывается, в этой лодке, напоминающей старый сундук с ветхими тряпками, живут люди: мать, сын и дочь.

Общее детство сближает Нобуо и брата с сестрой. Нобуо приглашает их домой, между Нобуо и Киити, ровесниками, завязывается дружба, которой и тот и другой во всех ситуациях остаются по-рыцарски верны. Прекрасен эпизод, в котором Нобуо отказывается смотреть телевизор в доме у богача Хироси, потому что тот, взглянув на сиротское, стиранное-перестиранное тряпье Киити, выставляет его за порог. В знак восхищения товарищеской верностью Нобуо растроганный Киити делает на площади стойку на руках.

Однако то и дело сквозь ощущение близости, рожденной общностью интересов, начинает проступать отчужденность, которой и суждено разрушить эту дружбу. В первый раз несовместимость двух семей, казалось бы, так близко располагающихся одна от другой на социальной лестнице, обнаруживает себя, когда мать Нобуо — Сандако — решает подарить Гинко платье, поначалу предназначавшееся для племянницы. Девочка реагирует на подарок болезненно, она вынуждена от него отказаться: в подарке еле заметный, но обидный для проницательной и гордой Гинко знак жалости, а следовательно, и унижения.

Этот сигнал неблагополучия предупреждает — вряд ли привязанность, которую испытывают друг к другу Нобуо и Киити, будет прочной. Так оно и случается: Киити приглашает Нобуо принять участие в жестоком развлечении: он обливает крабов керосином и поджигает их. Нобуо не в силах вынести такое зрелище, он ссорится с Киити, в отчаянии убегает домой.

Огури в этой сцене не боится показать упрямым и жестоким ребенка, чьей нежностью и благородством восхищались мы еще минуту назад. В характере Киити впервые, по-видимому, дают себя знать семена злобы, посеянные в его душе неправедно-уродливым миром, лишенным истинной теплоты и света.

Сцена ссоры Нобуо и Киити — одна из самых важных для фильма. В ней авторская идея проступает уже со всей откровенностью, «линзы» детского восприятия, которыми Огури смягчал чрезмерную суровость жизни, здесь убраны. Эта сцена — предвосхищение близкого финала картины.

Да и сам Нобуо словно начинает чувствовать — интуитивно, конечно же, по-детски, — что именно сейчас он, возможно, первый раз в жизни теряет что-то бесценное. Тема конца, смерти звучит в фильме неоднократно, приобретая функцию лейтмотива. В картине прослушиваются внятные антимилитаристские ноты. Бессмысленной гибелью напоминает о себе в песнях, которые трогательно, чуть фальшивя, поет Киити, в разговорах завсегдатаев закусочной Итакуры античеловеческая стихия — война. Смерть все время где-то рядом: погибает под колесами телеги Сиода, гибнет старик, ловец червей, тихо уходит из жизни в пугающей мертвенной стерильностью больничной палате бывшая возлюбленная Симпэя — Фусико.

И все же эти печальные события, от которых авторы словно хотят отвести взгляд Нобуо, воспринимаются им скорее на уровне несколько отвлеченного понимания, а не чувствования. Нобуо пока не научился переживать их по-настоящему — мал еще. Они, эти события, — из мира взрослых, у которых, по выражению В. Шкловского, другая «степень жизни», своя. Собственная драма появится в жизни мальчика, когда лодка с ее обитателями, даже не попрощавшимися с Нобуо, вдруг отчалит от берега и устремится прочь. Мерное движение фильма обретет здесь резкую динамику — Нобуо стремглав, растрепав на ветру черные как смоль, давно не стриженные волосы, бросится вдогонку лодке.

Он словно хочет обогнать реку, хочет преградить путь к осуществлению развязки. Но нет — лодка уходит все дальше и дальше от Нобуо, туда, к незнакомому горизонту. Нобуо, запыхавшись, взбегает, как на капитанскую площадку, — на покатый мостик, и его взору открывается уже только маленький, еле различимый темный треугольник, почти слившийся с рекой.

Лодка уходит навсегда — Нобуо, быть может, впервые осознает на собственном опыте горькую суть этого слова. Мягким печальным адажио ляжет на уже знакомое нам по вступлению к фильму изображение Мутной реки сдержанно-печальная виолончельная песня без слов.

Для Нобуо наступит час первого в его жизни прощания — без надежды на встречу.

Синерама

Вьетнам

Событием в кинематографической жизни страны стал фильм известного режиссера Хонг Шена «Священная пещера», снятый по одноименному роману писателя Ань Дыка и повествующий о борьбе жителей Юга Вьетнама за свободу и объединение родины. В жанре детектива сделана картина «Ответный ход» (режиссер Кхой Нгуен), увлекательно рассказывающая о подвиге вьетнамского разведчика в тылу врага (продолжение сериала «Перевернутая карта»).

Свое возвращение в игровой кинематограф режиссер Нгуен Ван Тхонг отметил постановкой картин «Запомнившаяся песня» и «Неожиданная встреча», снятых на киностудии имени Нгуен Динь Тьеу. Тхонг был в числе первых выпускников режиссерского факультета Ханойской киношколы. Фильм «Синичка» (в советском прокате «Птичка-невеличка»), которым он дебютировал в кино вместе с Чан Ву, был отмечен наградой на МКФ в Карловых Варах в 1962 году. А затем почти двадцать лет Нгуен Ван Тхонг работал на киностудии Народной армии, писал сценарии, снимал документальные ленты. «Запомнившаяся песня» рассказывает о судьбе солдата на войне; картину, по отзывам рецензентов, отмечает строгий документальный стиль. Действие ленты «Неожиданная встреча» происходит в наши дни: в Хошимин приезжает американский журналист, он воевал во Вьетнаме, был пилотом бомбардировщика, попал в плен. А сейчас он хочет собрать «сенсационный материал», чтобы, вернувшись в Америку, выгодно продать в журнал. В Хошимине бывший летчик заходит на различные промышленные предприятия, в учреждения, посещает больницу, где неожиданно встречается с женщиной-врачом, которая лечила его, когда он был в плену. Встреча многое воскрешает в памяти героев картины. Фильм достоверно показывает, как изменилась жизнь на Юге Вьетнама после весны 1975 года, весны Освобождения.

Для кинематографистов республики важнейшей является тема современности. О преимуществах социалистического принципа развития общества рассказывает новый фильм режиссера Хюи Тханя «Далекое и близкое». Критика особо отмечает выразительность ленты, интересную игру актрисы Тхюи Ван, исполнившей главную роль. Картина, как и роман «Оставшееся расстояние» писателя Нгуен Мань Туана, по которому она поставлена, стала заметным явлением в культурной жизни страны.

Проблеме поисков человеком своего места в жизни посвящена работа Кхыонг Минь Туена «Одиночка», побившая рекорды посещаемости. Успеху фильма во многом способствовала яркая игра молодого, но уже завоевавшего популярность актера Чан Виня.

А. Соколов

ГДР

Первой самостоятельной режиссерской работой Зигфрида Кюна был фильм «Они не пройдут», поставленный им в 1965 году на киностудии «Мосфильм» по сценарию Александра Рекемчука. В этой картине, рассказавшей о судьбе австрийского политэмигранта в СССР, о солидарности трудящихся в борьбе против фашизма, снимались советские актеры Сергей Столяров, Инна Макарова, Петр Алейников, актер из ГДР Юрген Фрорип. Ученик С. А. Герасимова, Кюн этой лентой завершил свое кинообразование во ВГИКе и уехал на родину. С 1967 года он работает на ДЕФА: сначала ассистентом режиссера, а в 1969 году получил самостоятельную постановку. За пятнадцать лет он поставил шесть фильмов, почти все они посвящены современности («В силовом поле», «Время аистов», «Вторая жизнь Фридриха Вильгельма Георга Платова», «На пути к Атлантиде», «Дон Жуан, Карл-Либкнехт-

штрассе, 78»), и только один, пожалуй, самый удачный, — экранизация романа Гёте «Избирательное сродство» (1974, в нашем прокате — «Родственные натуры»).

В своей новой картине Зигфрид Кюн опять обращается к классике: он экранизировал новеллу швейцарского писателя XIX века Готфрида Келлера «Сельские Ромео и Джульетта». История Вероники и Фабиана — крестьянских детей, родители которых поссорились из-за клочка пахотной земли, а в результате бесконечных судебных тяжб поставили свои семьи на грань нищеты, история короткой любви молодых людей, закончившаяся трагически, привлекла режиссера. «Любовные истории меня интересуют всегда», — заявил он и добавил, что тема фильма дает возможность широко показать, какое счастье и какое несчастье может принести любовь. Свою картину Кюн посвящает прежде всего нынешней молодежи.

Известны две экранизации новеллы Келлера. Одна из них была осуществлена в Швейцарии в 1941 году, другая — в Германии в 1944 году. Поставленная на студии УФА режиссером Эдуардом фон Борсоди картина весьма вольно трактовала содержание и смысл новеллы, достаточно сказать, что у фильма был счастливый конец, но и это не устроило геббельсовскую цензуру: в фильме усмотрели слишком вольные любовные сцены...

На главные роли Кюн пригласил юных актеров Грит Штефан — студентку Лейпцигского театрального института и Томаса Ветцеля, который еще не выбрал себе будущей профессии, но на актера учиться не хочет, потому что его «пугает теоретическая сторона образования». В ролях отцов юных любовников снимались театральные актеры Хильмар Бауман из Берлина и Хорст Реберг из Шверина.

М. Семенов

Италия

«В нашей стране примерно 240 тысяч наркоманов. Из них 85 тысяч «легальных» — тех, кто обращался за медицинской помощью... Первая смерть от наркотиков зарегистрирована в 1973 году. В прошлом месяце — по две жертвы в день». Такие наводящие ужас данные газета «Унита» выносит в редакционный врез, предваряющий материалы социологических исследований об этом поистине катастрофическом явлении в жизни итальянского общества.

Наркомания стала предметом беспокойства и кинематографистов. Особое внимание зрителей и критики привлекла лента Клаудио Калигари «Ядовитая любовь», которая в 1984 году вышла на экран и сразу же стала бестселлером сезона.

В своем первом игровом фильме (до этого он работал в документальном кино) Калигари рассказал о трагической судьбе молодых людей, ставших наркоманами. Тревожные цифры газетных сообщений воплотились в страшные кинокадры. Не случайно соавтором сценария Калигари пригласил социолога Гуидо Блюмира, одного из крупнейших в Италии специалистов по проблеме наркомании. Во всех ролях снимались непрофессиональные актеры — юноши и девушки с римских окраин.

Лента оказалась «неожиданным возвратом к неореализму», — пишет газета «Паэзе сера». Первые же зрители — прототипы героев, врачи, психологи (премьера состоялась в специальном медицинском учреждении) были буквально поражены достоверностью происходящего на экране, точностью воспроизведения масштабов социального зла. «Паэзе сера» отмечает, что хроникальность, внешняя беспристрастность ленты обманчивы. Фильм Калигари призывает к серьезным размышлениям, дает глубокий социальный анализ современного буржуазного общества, считает рецензент газеты «Паэзе сера». «Наркотики, — пишет он, — стали у нас индустрией». Самыми трагическими эпизодами «Ядовитой любви» рецензент «Унита» называет те, где авторы фильма показывают чудовищный процесс деградации личности, ее нравственную смерть.

Сюжетную основу фильма составляют взаимоотношения парня и девушки (Чезаре Ферретти и Микела Миони). «Их любовь, — рассказывает режиссер корреспонденту газеты

«Паэзе сера», — гибнет в тщетных попытках покончить с наркотиками раз и навсегда». Таким образом, название фильма приобретает символический смысл: «Ядовитая любовь» — это и страсть к «ядовитым наркотикам», и отравленная ядом современного западного мира любовь двух юных существ. Главная мысль честной и бескомпромиссной картины Калигари — об ответственности «отцов» за судьбы нового поколения.

Герои фильма погибают от наркомании, а те, кто сыграл их в «Ядовитой любви», по свидетельству прессы, преодолели свою пагубную страсть и теперь — после яркого дебюта — собираются продолжить работу в кино. Микела Миони снимается сейчас в новом фильме Марко Феррери, а Чезаре Ферретти мечтает вновь встретиться на съемочной площадке с Клаудио Калигари.

Л. Зиман

Франция

Наряду с премией, которая носит имя прославленного актера Жана Габена, во Франции учреждена аналогичная награда — имени Роми Шнайдер, присуждаемая, как и первая, журналистским жюри молодым, подающим надежды актерам.

Лауреатом премии Роми Шнайдер стала актриса Кристина Буассон, которая привлекла внимание в фильме молодого режиссера Жиля Беара «Варварская улица», а до этого успешно выступила у Жана Браля в «Ночной улице».

Новый лауреат премии имени Жана Габена Франсуа Клизе снялся в экранизации романа Себастьяна Жапризо «Убийственное лето». До этого он сыграл в фильме «Взрывчатка» режиссера Дианы Кюрис и у Клода Шаброля в картинах «Оседлав гордыню» и «Наваждения шляпочника».

●

За двадцать пять лет работы в кино режиссер Жан-Пьер Моки снял двадцать два фильма. Из них стоит выделить отличающиеся от общей в целом однородной массы французских кинокомедий ленты с Бурвилем («Большая стирка») или с Франсисом Бланшем («Странный прихожанин»), с Филиппом Нуаре и Альберто Сорди («Свидетель»), а также политические детективы — «Соло» и «Альбатрос».

Новый фильм Моки «Судью на мыло» — не о спорте, как отметила в своем интервью журналу «Ревю дю синема» актриса Кароль Лор, играющая в нем журналистку, — это лента о «безумии и коллективной истерии», предметом которой может стать любое явление, в том числе и спорт. В основе сценария — роман английского писателя Альфреда Дрепера, опирающийся на подлинные факты.

Герой картины Рико (его играет Мишель Серро) приезжает на стадион вместе с другими болельщиками «желтых». Судья матча (эту роль играет в прошлом певец, а ныне популярный телекомментатор Эдди Митчел) назначает спорное пенальти, которое реализуют «зеленые», тем самым добиваясь победы. Естественно, Рико и его друзья недовольны. Они намерены объясниться с судьей. Возбужденная толпа болельщиков под предводительством Рико превращается в стадо разъяренных громил. Они настигают судью и его подругу и жестоко расправляются с ними...

Таким образом, новая картина Моки — это весьма пристрастное исследование не столько психологии болельщика, сколько той опасности, которую, по мнению автора, представляет подобное явление в социальном плане. В своем интервью газете «Матэн» режиссер объясняет даже нынешнюю активизацию экстремистов в стране тем, что существуют множество таких, как Рико, людей безответственных, лишенных нравственных устоев.

По мнению критика газеты «Монд», сюжет фильма — «безумие охваченной гневом толпы». Однако было бы упрощением объяснять поведение болельщиков их комплексами, от которых они якобы освобождаются лишь на стадионе. Дело куда сложнее. Оголтелый шовинизм (скажем, недавние бесчинства английских болельщиков на стадионах во Франции или побоища на латиноамериканских футбольных полях), ложно понимаемая «поддержка своих» —

все это вполне устраивает тех, кто видит в «спортивных страстях» средство отвлечения людей от реальных конфликтов действительности. Перефразируя слова одного шведского политика, можно сказать, что пока люди «болеют» на стадионе и выплескивают там свои эмоции, они не думают о забастовках и демонстрациях.

А. Брагинский

Югославия

Вторая мировая война огненным смерчем пронеслась по земле Югославии. Гитлеровские оккупанты уничтожили свыше миллиона югославов — погиб каждый десятый житель страны...

Ежегодно в Ясеновац, небольшое село на берегу реки Сава в Хорватии, которое в годы войны было превращено в концентрационный лагерь, приезжают ветераны партизанского движения, рабочие, студенты, школьники, чтобы отдать дань памяти патриотам, зверски замученным здесь фашистами. В Ясеноваце погибло свыше 700 тысяч человек разных национальностей.

О страшных злодеяниях, совершенных здесь гитлеровскими варварами, рассказывает фильм известного режиссера Лордана Зафрановича «Кровь и пепел Ясеноваца». Эта лента, отличающаяся высокой гражданственностью и патриотизмом, получила главную награду на XXXI фестивале югославского документального и короткометражного фильма в Белграде.

— Мысль снять фильм о Ясеноваце возникла у меня несколько лет назад, еще во время работы над художественной лентой «Оккупация в 26 эпизодах», — говорит Зафранович. — Изучая архивные документы, я наткнулся на материалы об этом страшном лагере смерти. Мне не пришлось пережить ужасы войны, но это только усилило мое желание сделать картину, которая была бы не простой констатацией фактов и свидетельств, а затронула бы души современников.

По словам Зафрановича, он и его помощники просмотрели большое количество киноматериалов из югославских архивов и отсняли свыше тысячи метров пленки. Включены в картину и свидетельства оставшихся в живых бывших узников концлагеря. Творческий коллектив поставил перед собой задачу как можно полнее рассказать о чудовищном лагере смерти, где люди все-таки находили в себе силы для борьбы.

Зафранович не впервые обращается к теме войны, борьбы с фашизмом, к размышлениям над истоками коричневого зла.

Кинематограф может и должен работать на сегодняшний день, даже когда говорит о прошлом, считает режиссер. Сейчас во многих странах фашизм вновь поднимает голову, насилие и терроризм становятся повседневными явлениями на Западе. Молодежь очень мало знает о фашизме, его человеконенавистнической идеологии, породившей Маутхаузен и Освенцим, Хатынь и Лидице, Ясеновац... Высокий долг кинематографистов — постоянно обращаться к народам Земли с призывом: «Будьте бдительны! Сделайте все, чтобы не было новой войны!»

В творческих планах Зафрановича — работа с писателем Мирко Ковачем над новой картиной «Победа». Ее сюжет навеян книгой Косте Наджа, рассказывающей о событиях в Югославии накануне победы над фашистской Германией.

Владимир Бескромный,
корреспондент ТАСС

Белград

В. Приёмыхов

Милый, дорогой, любимый, единственный...

Ксения — О. Машная,
Вадим Сарохтин — В. Приёмыхов

К вечеру на улицах замутнело, понесло сыростью. Весна разгуливалась второй месяц, надоела хуже морозов, после обеда клонило в сон, и все время на душе саднило будто бы в нехорошем предчувствии перемен.

Вадим Сарохтин ждал на свидание Галю — практикантку с его стройки. Она не шла, пропало все настроение, и он злился. У девушки никогда не было причины задержаться даже на минуту, но она упорно опаздывала и в свое оправдание сообщала, как кто-то прождал ее на свирепом холоде лишних три часа и не жалел.

Вадим включил зажигание, чтобы прогреть мотор, нашел тряпку меж сидений, выбрался из машины. По такой слякоти номер обычно забивало грязью, а продрогшие милиционеры особенно придирались к мелочам. Тонкий перестук каблучков послышался из двора напротив, звонкий в холодном весеннем воздухе. С этого момента события заметно повеселели. По-хорошему, оставалось еще мгновение, чтоб уйти от всего этого, сбежать от дразнящего перестука каблуков куда подальше. Но появилась женщина с перепеленутым ребенком на руках, и стало поздно.

— Помогите! — услышал Вадим и сразу же представил себе путь в неизвестную детскую больницу на краю города.

— Быстрей! — прерывающимся голосом сказала незнакомка.

Вадим, не успевая поспевать за происходящим, сказал вяло и сердито:

— В больницу, что ли? «Скорую» вызывать надо. Что у нас «скорая» не работает?

— Оглох? — отчаянно крикнула женщина, младенец заверещал у нее в руках.

Она уже справилась с дверцей, садилась в машину.

— Подождите, — дернулся он, — в чем дело?!

Ждать не стоило. Со двора с ревом вырвался здоровенный парень в спортивном костюме, услышал стук захлопывающейся дверцы, увидел Вадима рядом с машиной.

— А-а-а! — зарычал он. — А-а-а! Паскуда!

Вадим получил неловкий, но сильный удар, во рту обманчиво приятно засолонело кровью. Он ответил, парень поскользнулся, упал, хрюкнул от боли.

— Шайка! — очередной бегун показался в арке. — Вдвоем, понял?!

Здоровый вскочил с земли. Оправдываться было некогда. Понятно, что через миг здесь начнется такая молотилка, что ай да ну! Вадим всунулся в машину. Опять дико заорал парень в спортивном костюме, успел вцепиться в задний бампер отъезжающего автомобиля, его закрутило на месте.

За крепким стеклом не очень угадывалось, какие слова кричались вслед, в зеркале были видны бежавшие вдогон парни. Вадим повернул, они пропали. Закатывался ребенок, причитала женщина.

— Ужас! Ужас! Кошмар!!

Вадим зажег свет, глянул в зеркало на пухнущую от удара щеку, мельком на пассажирку: она была молода, красива, худа и перепугана.

— Ой-ой-ой! — голосила она, ребенок ей вторил пронзительно.

— Успокой ребенка! — не выдержал Вадим.

— Сейчас! Сейчас! — залепетала она, испуганно глядя на него, инстинктивно отодвигаясь подальше к двери.

— Спи, маленький! Ой, мамочки мои родные!

Похлопотала над малышом, крик прекратился, мать продолжала дрожать всем телом.

— Вот так замуж выходить! А то вы все... не успеешь с ней в кино сходить, начинает клинья подбивать: «Ты не такой, как все, тебя никто не понимал в жизни!» Спешат, как голый в баню! Кукарекай теперь!

— А вы-то! Любишь вас до потери памяти, стелешься, плачешь, гордишься — нос воротите. Плюешь на вас, обманываешь — откуда что берется, ручные! Вас любить нельзя — вот что правда!

И она без перехода начала выть, тихо для начала, тончайшим звуком.

— Ладно, ладно! Возьми себя в руки. Ребенка напугаешь.

— Спасибо вам! Спасибо! За все! — всхлипывала незнакомка.

Он с опаской поглядел на нее, покрутил головой.

— Пожалуйста, — буркнул, — заходите еще.

Милиционеры стояли у ПМГ, смеялись, привычно-профессионально обернулись на скрип тормозов.

— Зачем остановились? — хрипло спросила пассажирка. — Езжайте, езжайте!

— Милиция, — объяснил Вадим. — Они вас обратно довезут и вашему этому мужу по ушам выпишут.

Девка была совсем ненормальная, глаза ее провалились от страха, ее затрясло так, что рядом холодно стало.

— Ничего, не бойся, — ласково сказал Вадим, — свидетелей там найдешь. Я, к сожалению, не могу. Мне и так, — он потрогал челюсть, — за все мое хорошее...

Вадим осторожно, стараясь не прижать ребенка, дотянулся до замка в ее дверки, открыл.

— Я прошу вас! — зашептала она. — Умоляю! Все, что хотите! Не надо милиции. Я вам все объясню. Честное слово! Вы поймете. Я объясню! Умоляю!

Она судорожно шарила рукой — искала ручку.

— Ниже ручка! Черт!

Он сам дотянулся, захлопнул дверцу. Милиционерам они показались подозрительны. Один подошел, наклонился к окну, Вадим опустил стекло.

— Что у вас тут происходит? — спросил милиционер.

— Да вот! — Вадим махнул рукой. — Городская сумасшедшая!

— Замолчи! — крикнула пассажирка, и, конечно, закричал ребенок.

— Нашли место! — вздохнул милиционер. — Поезжайте домой и ругайтесь на здоровье!

Пришлось ехать. Вадиму все стало ясно про чужую семейную жизнь: муж надоедает людям своей нечеловеческой любовью к жене, при случае, припомнив строку из ее девичьей биографии, скандалит на весь этаж, не разговаривают два дня, он уходит жить к приятелю, мирятся, безумно любят друг друга, и девушка рассказывает подругам, как он протирал штаны на коленях и получил полную амнистию.

— Чего его жалеть, алкаша?! — все-таки сказал он.

— Я одна во всем виновата.

— Если всех виноватых по улицам гонять, места не хватит. Гордость у тебя есть?

— Нету.

Сначала она раздражала его, когда перепутала весь расклад на сегодняшний вечер, потом ее стало жалко. Не то чтоб теперь он стал презирать незнакомку, для этого надо знать человека, она просто сделалась неприятной, вроде подвыпившей женщины в очереди за вином.

— Хорошо, хоть меня в милицию не сдала, — хмыкнул он, — а что? Очень даже часто бывает. Мол, вышла с мужем перед сном погулять, а хулиган начал приставать ни с того ни с сего! Очень даже типично!

— Простите.

— Бог простит. У меня свидание с девушкой, понимаешь?

— Вы хотите вернуться?

— Сейчас, обуюсь только. Меня там только и ждут!.. Ей супруга жалко! Зачем детей рожают?! Где мама живет?

— Зачем?

— Познакомиться хочу, — буркнул Вадим. — Ночевать где будешь?

— Мне надо в аэропорт.

— Хорошая мысль, — кивнул он, вздохнул и сказал убедительно:— Не пори горячку, подруга! Или сейчас домой иди, или проспись у мамы, завтра помиритесь. А послезавтра, — не выдержал Вадим, — он тебя по крышам гонять будет? Куда с добром?

Она покорно молчала.

— Сейчас выскочим на Ленинградский, пересядешь в аэропорт.

Пассажирка смотрела на него непонимающе. Кажется, она надеялась доехать с ним до нужного места и собиралась с совестью попросить «прокатиться» лишних сто километров.

— Я не могу, — на всякий случай предупредил он.

Он выговорил это твердо и почувствовал себя человеком, у которого впереди нормальный, без неожиданностей и тряски субботний вечер.

— Не надо выезжать на проспект.

Он пожал плечами.

— А куда?

— Все равно. Где остановитесь, там и сойду.

Вадиму эта история дальше-больше становилась совершенно лишней.

— Слушай, — сказал он, чтоб не мучаться потом, проявляя человечность и сочувствие. — Я занят сегодня, в гости навострился к одному там... так что на меня особенно не рассчитывай.

Он притормозил у перекрестка, показал поворот.

— Можно не ехать по этой улице? — попросила она.

«Эта» была освещена, многолюдна и широка.

— Можно.

Он включил поворот.

— Чем тебе эта улица не нравится?

— Так.

«Не так!» — подумал Вадим, и захотелось ему с нечеловеческой скоростью домчать ее куда-нибудь, а самому посидеть с нормальными людьми.

— Я, кажется, ничего не украл, чтоб светлых улиц бояться.

Ее не волновали чужие горести. Пассажирка напряженно размышляла, длинными пальцами трепала губы, прошептала что-то неслышное. Он не сообразил, зачем она наклонилась, показалось — прислушивается к дыханию ребенка. А девочка вытащила серьги из ушей, протянула блестящие комочки на ладони.

— Это золотые, — сказала она. — Довезите в аэропорт, пожалуйста.

Хорошо, у него был документ. Вадим достал из кармана, показал ей бумагу.

— Это доверенность, — пояснил ей, — то есть машина не моя, а друга. Он ждет уже, я и так опоздал.

Рука ее бессильно упала.

— Денег нет? — спросил он. — Ты к таксистам подойди.

Она отрицательно повела головой.

— Что он обо мне подумает, таксист?

— А что я о тебе подумаю, тебя не интересует?

— Ну-у... вы...

Отказ стер последние ее надежды, она погасла, усмехнулась странно.

— Все. Мне крышка. Глупо как!

— Все будет хорошо, — успокоил он.

— Естественно!

Незнакомка хихикнула, вытерла слезу со щеки. Неожиданно на дорогу перед машиной выскочил человек, замахал руками.

— Не останавливайтесь!

Она вцепилась в его плечо, и Вадим чуть не въехал в газон.

— Фу-у-у... — сказал он, — с тобой, тетка, не соскучишься. Честное слово!

Сева Сычев открыл дверцу.

— Ты даешь! На час опоздал! Вера! — крикнул он в темноту. — Не ожидал от тебя. В следующий раз буду умнее.

— Забери ты свою мыльницу! Что орать-то? Я нарочно?!

Севка забрал ключи.

— Мне нравится, — сказал он, — я на морозе жду свою собственную машину! Разве я не прав, Галя?

Он не хотел ссоры и обратился за помощью к даме. Тихонько за-

хныкал ребенок. Севка понял, что Галя — не Галя, присвистнул, потер руки и уморительно посмотрел на Вадима. Пассажирка открыла дверь и выбралась из машины.

— Вадим! — появилась Верка. — У меня зубы друг на дружку не попадают! Надо же иметь все-таки!.. А это кто? — Она недоуменно посмотрела на худую незнакомку, услышала беспомощное ребячье хныканье. — Маленький!..

Вера смотрела на мужчин, ждала объяснений.

— Я посторонняя, — сказала пассажирка.

Вера деловито потрогала ребячье одеяло.

— Он у вас мокренький. Холодно...

Помолчали.

— Так вы... — потянул Севка, хохотнул, — вы с нами, ребята?

— Я один еду, — сказал Вадим.

Незнакомка оглядывалась в чужом месте.

— Милиция далеко? — спросила она.

Севка хмыкнул, посмотрел на Вадима, пожал плечами.

— Метров сто. Можем довезти.

Верка прокрутила в уме трогательную бабью историю, бросилась делать добро.

— Вот вам ключ от квартиры, ребята, посидите, погрейтесь, а мы отметимся в гостях и обратно... В шкафу старые простыни на пеленки, молоко в холодильнике.

— Выпивки захватим, — сказал Севка, — у нас переночевать можно. А что?!

— Идиоты! — не выдержал Вадим. — Она на мужа идет в милицию заявлять, а я ее просто подбросил.

— Другое дело, — сообразил Севка.

Но Вера полагалась на свое первое впечатление и не слушала разговоров.

— Ей ребенка перепеленать надо?!

Мужчины разом пожали плечами.

— Хорошо, — начала Верка беспроигрышный вариант. — Поезжайте, пейте, а я останусь. Я так не могу...

— Ну уж нет, — заволновался Севка, повернулся к Вадиму. — Ты, брат, заварил кашу, ты и это... сам.

Пассажирка заплакала.

— Перестань реветь! — разозлился Вадим. — Вы — езжайте...

Взял ключ у Веры.

— Пойми, дед, — начал Севка.

— Вали, вали! — сказал Вадим. — Все нормально. Давайте!.. Пошли, — сказал девушке, и они пошли.

Вера неторопливо устроилась на первом сиденье, Севка тронул, поглядывая в зеркало.

— Идут вместе. А она ничего — борзая... Видела, как она на меня посмотрела?

— Ничего не рассказывал? — спросила Верка. — Он же вроде с Галькой гуляет...

— Мало ли что?!

Вадим хмуро топал к Севкиному дому, пассажирка спешила за ним.

— Вам очень надо было? — робко спросила она.

— Не очень.

— Мне в порядок себя привести, куда я такая? И ребенка... Я мигом, не сердитесь, ладно?

— Не повезет, так не повезет. Кто у тебя?

— Ребенок? — переспросила она. — Мальчик. Зовут Саша.

Уже у подъезда она расхрабрилась совсем.

— Можно мне позвонить?

Вадим пожал плечами. Она передала ему ребенка, вошла в автомат, сняла трубку, не набирая номера, просительно на Вадима посмотрела.

— Мне, знаешь, не очень интересно, что ты там говорить будешь, — сказал он и отошел на приличное расстояние.

Девушка мгновение собиралась для нужного звонка, решительно коснулась пальцами номерного диска.

— Что, Саша? — спросил Вадим у спящего, молчаливого пацана. — Вот такое счастливое детство. Держись, дальше хуже будет.

Разговор у нее получился короткий и, наверное, окончательно неприятный.

— Все сказала! — подошла она, спросила отчаянно-весело: — Куда идти?

— Мужик твой не больно ударился? — спросил он.

— Мужик? — не поняла она. — А-а-а! Не знаю. Я звонила в милицию.

— Не дело, — сказал Вадим, — заявлять надо лично. Прям они сейчас попрутся его забирать... Надо самой идти, а еще лучше с ребенком.

— Как вас зовут? — спросила она, уводя разговор от неприятного.

— Вадим.

— Меня — Ксения, — сказала она.

Остановился лифт на площадке Севкиного этажа.

— Вот и серьги твои целы будут, — сказал он.

— Я свою жизнь погубила, — ответила она. — А ты — серьги!

Телефонный звонок придал ей бодрости. А у Вадима хоть и пропал занудный страх перед ее неожиданными истериками, но вместе ушла и уверенность в своей оценке чужой примитивной истории.

Она скинула плащ, сняла платок с головы...

«Почему, Вадик, ты не болтался у школы, где эта волчица кончала десятый?» — подумалось ему.

Рослая, выше стандартной красавицы, худая, узкоплечая, чуть сутуловатая, она двигалась нескладно, как щенок добермана, так же осторожно и мягко. Хорошая одежда не подчеркивала грудь, длину ног, но округляла каждое движение, сжилась с телом и говорила не о грубой

привлекательности, а о трепетности, молодом упрямстве, свежести. Она отошла в тепле, при ярком свете пропал ужас в глазах, исчезли морщинки страха. Лицо зарозовело, задиристо отогнулась нижняя губа, в глазах пробуждалась уверенность красивой девки. Это было новое поколение: смелое, выросшее на хорошей еде, беспечное и деловое.

Вадиму вспомнилась мать. Она гонялась за ним с ремнем, чтоб снял телогрейку и шел в школу в новом пальто. И сколько он мучился, пока пальто не обтерлось, не посерело от пыли и не стало нормальной одеждой, удобной, не выделяющей тебя среди пацанвы.

— А ты ничего, Ксения, в порядке, — сказал он, злясь на нее.

— Это я еще не накрашена, — сказала она вяло.

— Зато приодета.

— Нормально, из Италии.

— И имечко у тебя модное! Сейчас модно старинное... Хотя, скажем, какая ты, к чертям, Ксения!..

Она удивилась его недружелюбности, он опустил глаза.

— Вон ванная...

В холодильнике на кухне стояли две бутылки пива. Вадим ножом сковырнул пробку, услышал легкий вскрик, потом хохоток из плохо притворенной ванной. Подошел, хотел заглянуть. Дверь резко захлопнули перед ним.

— Сюда нельзя! — испуганно сказали из-за двери.

— Чего ты там смешного нашла?

— Так, — хмыкнула она.

Попивая пиво, Вадим прошел в комнату, отыскал в шкафу старую простыню, порвал на две половины. Постучал в ванную, Ксения плотнее закрыла дверь.

— Не заходи!

— Пеленка, — сказал он.

— Положи там...

Он допил пиво, по привычке поставил бутылки под стол. Ксения мелькнула в коридоре. Он пошел за ней, встал в дверях. С ребенком она обращалась бережно, но бестолково. Обычно матери берут своих ловко, со стороны даже рисково, а эта хлопотала, как девчонка над младшим братом.

Такие красавицы, если нет родителей, приспосабливают к пеленкам мужей. И мрачный верзила, вроде Ксениного суженого, носится с детским питанием и горшками, потрясенный рассказами об ужасах родов, ежедневно чувствующий вину за испорченную фигуру жены, за крикливого младенца, якобы испуганного в утробе его поздним появлением после получки. Иногда они бунтуют, и тогда получается беготня вроде сегодняшней. Кто тут виноват? Дело добровольное.

— Кто ж так пеленает! — не выдержал он.

Она быстро села на кровать, закрывая телом свое сокровище. Вроде стеснялась, если он увидит голое ребячье тельце.

— Я сама, — умоляюще сказала она.

— Полосатый он у тебя, что ли? — хмыкнул он.

— Ты лучше молока подогрей, — сказала она.

— А соска есть?

— Забыла, — сказала она. — Что же делать?

— С ложечки.

— Правильно, — сказала она. — С ложечки.

Он вскипятил молоко, поставил охлаждаться под кран. Ксения уже причесывалась перед зеркалом в ванной. Мельком глянула на него, улыбнулась.

— Да, Ксюша, — сказал Вадим, — жалко я тебя раньше не встретил.

— Зачем? — уж больно наивно спросила она.

Для кокетства и материнства Ксения была слишком молода, с его точки зрения. Вадим положил ей руку на плечо, она приостановилась, внимательно, нестрого смотрела на него в зеркало.

— Я б в тебя влюбился...

— Ты не женат?

— Нет.

— Кто ж знал, Вадик, — сказала она. — Дай причешусь...

Он убрал руку. Ксения деловито причесывалась.

— Я, конечно, старый для тебя... У меня дочке девять лет.

— Нормально, — сказала она равнодушно. — Терпеть не могу молодых...

Полка под зеркалом была забита косметикой — баночки, пузырьки разного цвета и формы. Ксения, между прочим, повернула к себе какую-то замысловатую этикетку.

— Можно пользоваться, — разрешил Вадим.

— Этим? — легонько удивилась Ксения.

Ему было все равно, но Вера обиделась бы за свои склянки.

Остыло молоко для мальчонки. Мамаша ловко перепаснула кормление Вадиму, сама только держала ребенка да еще подавала советы. Они сидели рядышком, плечом к плечу, малыш снял напряжение меж малознакомыми людьми. Вадим забыл про сегодняшние неприятности, отпали подозрения, что влип в криминальную историю. Рядом сидела трогательная нелепая мать, и только последнему болвану не захотелось бы хоть на вечер сделаться лучше и добрее.

— Ты видишься со своей дочкой? — спросила она.

— Нет.

— Как же можно? Твой ребенок, твоя кровь...

Как положено, она говорила за всех женщин и против всех мужчин, оправдываться было приятно.

— Это будет не мой ребенок. Дальше больше... Он будет тещин, дядин... Да, Саш?

Саша разулыбался на внимание взрослого человека, молоко потекло на подбородок, Ксения вытерла. И они затихли на минуту.

— Вадим, — прервала молчание Ксения, — у меня есть еще пять минут?

— Есть, — сказал он.

— Положи его, — сказала она, — вдруг не закричит...

Она мыла на кухне кастрюлю из-под молока.

— Слушай, — сказал Вадим, — а может, ночевать останешься? До утра придумаешь. Сейчас ребята придут, выпьем, тут музыка есть, записи. Я без всякого. Куда сегодня?

— В милицию, — усмехнулась она. — Куда еще?

— Подумай.

— Я б осталась. Не могу...

— Нет, я без всякого этого...

— Не уговаривай, — сказала она окончательно, — я точно не могу. Каждый лишний час мне дорого обойдется...

— С вами все ясно! — хмуро сказал он. — Не люблю только, когда врут! Ты ж в аэропорт собиралась?!

— Да. Только не получилось, сорвалось. Если б все удачно, я б сейчас была там...

Она вышла в прихожую, надела плащ, повязала, как прежде, платок, пошла за ребенком.

— Провожу, — сказал Вадим.

— Нет, нет! — донеслось из комнаты, появилась она с закутанным в одеяло малышом. — Нельзя меня провожать, не надо, пожалуйста!

Ксения еще приостановилась в дверях.

— Спасибо тебе. Прощай. Ой, что сейчас будет!!!

— Надолго в аэропорт?

— Рейс встретить. В десять сорок пять.

Вопросом он подал ей надежду, Ксения занервничала.

— А потом с этим человеком, кого ты встретишь, вернешься?

Она грустно повела головой.

— Только увидеть.

Через пятнадцать минут он подкатил к подъезду на «Жигулях» — шестерке». Еще через три минуты они выехали на проспект и повернули к центру, в сторону дальнего аэропорта.

— Опять доверенность?

— Я немного в моторах понимаю. Ребята мной пользуются, а я их машинами.

Ксения недоверчиво оглянулась на детскую подвесную люльку на заднем сиденье — ребенок теперь лежал там.

— Проверенная штука, — сказал Вадим, — приятель своего ребенка возит.

Он нашарил во тьме кассету, сунул в магнитофон, зазвучал оркестр.

— Шикарно! — обрадовалась она. — Маккартни.

— Ничего, — сказал он, — только это Рей Чарлз.

— Как же! Та-ти-та-та-та! — напела она.

— Ра-ра-ра! — докончил он ее фразу. — Так будет то, что ты имеешь в виду... Ц-ц-ц-ц-ц-ц! — совсем по другому поводу завздыхал Вадим. — Нехорошо, Ксения. Пиво пить было совершенно ни к чему!..

— Я вообще-то приношу счастье, — сказала она для успокоения.

Вадим рассмеялся.

— Да, да! — весело сказала она. — Только ты верь в это. Один человек верил и стал директором одного автокомбината. Честное слово.

— Сколько тебе лет, Ксения?

— Девятнадцать. Это я не накрашена, плохо выгляжу, а то меньше дают.

— Кто такой «стиляга», знаешь?

— Ну-у-у... Вроде пижон, что ли?

— А песню «Ландыши, ландыши, светлого мая привет» слышала?

— Не помню, — сказала она. — Хорошая?

Потомки обычно неблагодарны, благодушно думалось Вадиму. Что им, например, до начала пятидесятых, когда они с дружком Вовкой Романовым ушивали брюки массового пошива до невероятной ужины и гордились собой, когда бабки плевали им вслед, а мужики могли побить за прическу «канадка» и брюки дудочкой. На Вовку Романова была карикатура в школьной газете «Утюг», а под ней подпись: «Из династии Тарзанов по фамилии...» Вовка, драчун и веселый враль, сгорел вместе с напарником восемь лет назад в домике для строителей где-то в Тюмени. Романов-отец ездил хоронить, говорил, куча костей, ничего и не разберешь, где кто. Сгорели сонные, от сигареты, но Вовкина мать спорила, что подожгли блатные. Наверное, чтоб люди не подумали про покойного — пьяница...

По левую руку оставался нарядный с зубцами в виде русалочьих хвостов Кремль, дорога поднималась на мост, становилось свободнее, шире, замечательно стучал на холодном воздухе двигатель.

— Хорошая ты девушка, Ксюша, да дураку, видно, досталась. Выходи за меня замуж!

— Я плохая, — сказала она серьезно. — Зачем тебе? Хочешь, я тебя с подругой познакомлю?

— Подруга ничего?

— Что ты!

— Лучше тебя?

Ксения замялась.

— Ну, такая... Фигура красивая, фирменная девочка. Только она замуж, а не так просто.

— Просто только кошки, — вздохнул Вадим, понимая, что сама Ксения не про него.

Первое напоминание, первый звонок опасности он промахнул за этими мыслями. Похожий на Севкин «Москвичок» сиротливо торчал у тротуара. Водитель топтался вокруг милиционера. Не в пример ему Ксения понимала ситуацию. Вадим менял кассету в магнитофоне, она всхлипнула. Он глянул на нее мельком.

— Ничего, ничего, — сказала она, — это так... — перевела на музыку — «Пинк Флойд»?

— Кажется, — вяло сказал он, ожидая надвигающейся истерики.

Угасло настроение, стало скучно и тревожно. Прежде Вадим часто мирил друзей с их чудовищными женами, а жен приводил к монстрам-друзьям. Они плакали, обнимались, на следующий день избегали его, будто накануне он застал их голыми. Он сам женился, развелся, вернулся, опять ушел. Сейчас понимал, что так называемые чудовища, монстры, губители всего лучшего, кутилы, подонки, мерзавцы, шлюхи —

все только ржавый пар от избытка давления. Лучше б Ксения вернулась домой сейчас, а не тремя часами позже, не утомляла его, Вадима, и своего мужа. Он раздражительно представил Ксению со слезами на глазах, внимающую горячей супружеской исповеди, стук соседей в стенку и утренние проводы невыспавшегося кормильца на работу...

— Если ты домой надумала, не стесняйся...

— Нет.

— К родителям?

— Я с ними не общаюсь.

— А они?

— Мать приходит тайком от отца.

— Проклял?

— Нет, не проклял. Хотя, наверно... да, можно и так сказать.

— Старших надо слушать.

— Ему все равно все во мне не нравится. Говорю, одеваюсь — все! Ему не понять. Знает свое: на работу, с работы. Драться лезет...

— Пьет?

— Сейчас мало.

— Кем работает?

— Хоть бы сам жил. Простой рабочий...

Вадим крякнул досадливо.

— Смотрю на вас!.. Что такое сложный рабочий? Есть такой или если рабочий, то обязательно простой?

— Так он гордится! У него будто медаль за простоту! А сам большее, чего добился в жизни, — спит спокойно! «Зато я сплю спокойно!» Ты тоже спокойно?

— Не жалуюсь.

— Спите, кто вам мешает. Люди спят похуже, зато живут!

Ксения неожиданно замолчала — впереди милиционер приказывал остановиться. Вадим ругнулся про себя, за разговором не заметил превышения скорости. Пронесло — остановился идущий впереди «Москвич», постовой опустил жезл. Он поймал ее суматошный взгляд в зеркале. Неопределенные, невеселые мысли загуляли в голове.

— Облава на «Москвичей», — сказал он, — а ведь у меня скорость больше была...

Она ловко и без труда пресекла неприятную тему.

— Ты не обиделся? — защебетала. — Сто раз себе говорила, рот не открывать. Давай не будем спорить, Вадим. Не обижайся.

Кончилась пленка в магнитофоне, она сама сменила кассету.

— «Би Джиз»?

Вадим досадливо пожал плечами. Он соображал ответ на ее речь, казалось, топтался рядом с верными словами, а чего-то недоставало для полной ясности.

— Ты мне понравилась, Ксения, — неторопливо заговорил он.

— Я знаю.

— С другой шалавой я б говорить не стал, — продолжил он, не обращая внимание на ее слова. — Вы еще ничего в жизни не сделали, а вам уже все есть...

— Понимаю, — не удержалась она. — Вы преодолевали трудности, вот и результат — теперь все стало легче, а которые за нами пойдут, им еще легче жить будет. Или нет? Зачем тогда преодолевать, побеждать, упираться, если никогда легче не будет?! Если нельзя, чтоб легче?

— Хорошо говоришь.

— Учитель был хороший, — сказала она. — Я вообще-то дура.

— Если учитель такой хороший попался, что ж ты по улицам с ребенком бегаешь? Не досоветовал?

— Ты ничего не знаешь.

— И ты из себя вся такая умная, а ребенка запеленать не умеешь. Покормить толком и то!.. Так, нет?

Жалко, у нее не было возможности особенно обижаться. Она встрепенулась было, но вспомнила про долгий путь, присмирела. Вадим представил, какие слова копятся у нее в уме, ждут короткой искры, чтоб вырваться независимо, по душе, сердито.

Вадим думал об этом, грустил. В ее положении, с человеком старше себя, он молча съедал бы обвинения покруче, только оправдывался и считал это платой за услугу. «Черти, — подумал, — гордые!»

— Что ж ты, к примеру, хорошо делать умеешь?

— Любить! — вырвалось у нее.

Казалось, разговор затеялся и жил только для этого ее вскрика.

— Что ж ты не смеешься?! Смейся!

— Сейчас, — пообещал он.

— А что тебе остается делать, господи! У тебя любви нет!

— Нет, — согласился он. — А у тебя?

— Есть!

Вот тут Вадим вспомнил их знакомство и рассмеялся.

— Что ты хехекаешь? Какое право вы все хехекать имеете? Какое твое дело? Смейся! А я умру ради любимого, хоть ради того, чтоб ему в жизни не помешать! Презираешь? Презирай! А меня хоть бей, хоть золотом осыпь, я ничего, кроме любви, не чувствую сейчас, не воспринимаю!

Вадим устал слушать серьезно обычную девичью дурь и решил прикрыть тему, но ударил еще по одному больному месту.

— В твоем возрасте... В общем, Ксения, встретимся лет через десять, поговорим...

Он щекой почувствовал, по скрипу кожи на сиденье, как она подобралась, сумела выдержать паузу и ужалить.

— Что ж ты час назад не думал о моем возрасте?! Познакомь с подругой, давай останемся, я холостой!

— Нахалка ты все-таки! — пробормотал Вадим.

Впереди светился пост ГАИ. Роковой «Москвич» серого цвета тормозил у патрульного мотоцикла. Вадим сбавил скорость до пешей, медленно миновал гиблое место. А она говорила неловко, заискивала, говорила, только чтобы говорить, чтоб только отвлечь его от этой чертовой машины.

— Глупость сказала, Вадик! — гладила его по плечу. — Глупость все! Расскажи мне что-нибудь, я лучше слушать буду. Слова не скажу.

Ты не кадрился ко мне, это я назло тебе, клянусь! Вадик, миленький, не обижайся, да?

Кончилась пленка.

— Я сама, сама! — суетилась она. — Вот так.

Зазвучала новая тема, новый оркестр.

— «Смоки»? — спросила она, ловила его взгляд, прочесть свой приговор.

— Ксения, — сказал Вадим серьезно, — ты видишь, серый «Москвич» тормозят. Это уже четвертый.

Она, казалось, дышать перестала.

— Ты понимаешь, в чем дело?

В этом случае женщины предпочитают заплакать. Ксения заплакала устало, безразлично.

— Может, он в милицию заявил, твой разлюбезный?

Она быстро повернулась к нему, вроде эта мысль никогда и не приходила ей в голову, смахнула слезы ладошкой.

— Как ты сказал?

— Муж твой в милицию заявил. Третий «Москвич» стопорят, точно такие, как у Севки...

— Я не виновата. Я звонила, я предупреждала. Ты видел, как я звонила, правильно?

Он остановился у одинокого телефона-автомата. На удивление, в нем даже горел свет.

— Ты меня высаживаешь? — глухо спросила она.

— Приятного мало. Похищение жены с ребенком.

— А ты при чем?

— Кто там будет разбираться? Потом откуда я знаю, может, ты из коварности, может, ребенок не твой вовсе, может, ты бриллианты украла... Иди, звони, а то Севка в историю попадет со своим «Москвичом»...

Когда она набирала номер, Вадим внимательно следил за каждым ее движением. И настроение становилось все хуже. Ксения вернулась.

— Что ты сказала?

— Чтоб меня не искали.

— Так, — он тяжело посмотрел на нее, — как же ты без двух копеек звонила, а?

— Я в милицию звонила.

Вадим почувствовал себя усталым и дураком.

— Прости, — буркнул он.

— Что мне делать? — спросила она.

— Домой надо вернуться, — сказал он. — Парень из-за тебя с ума сходит, а ты тут философствуешь. Я его понимать начинаю...

— Ты просто струсил.

— Струсил! — разозлился он. — Зачем тебе в аэропорт? Говорить не хочется? А мне и так понятно стало — ты к любовнику едешь!

— К любимому, — тихо поправила она.

Во-первых, он слабо верил в свое предположение, не хотел верить. Во-вторых, не ожидал подобной откровенности от нее.

— Нахалка, — опять сказал он, — вот это мне больше всего... По-человечески, а не то, что я от тебя сомлел!

Вадим коротко просигналил проезжающему таксисту, тот остановился метрах в пяти и стал подавать машину назад к ним. Вадим вытащил из кармана и подал ей пятерку.

— Я отдам, — сказала она.

— Сочтемся.

Ксения соскользнула с сиденья. Долго возилась, вытаскивала ребенка из люльки, он захныкал со сна.

— Идиотка, — сказал Вадим, — ты представляешь, как твой возлюбленный шарахнется от тебя с этим довеском.

Она помолчала, нетерпеливо засигналил таксист.

— Это его ребенок.

— Ничего не хочу знать! — замахал руками Вадим. — Иди с богом!

— Вадим, — сказала она на прощанье, — у меня сегодня... у меня давно, давно не было человека ближе тебя. Спасибо.

Край пеленки трепыхался. Она, естественно, не обращала внимания. Вадим привык к ней. Если уж люди к своим болячкам привыкают... Она уходила. Из неприкрытой двери потянуло сыростью и холодом. Вадим почувствовал озноб и еще — обреченность. Сбрасывая неприятное ощущение, нажал на гудок, отмахнул таксисту — «свободен»!

Она вернулась.

— Только не реви! — раздраженно сказал Вадим. — Что тут реветь?!

За двадцать километров от них на Волоколамку вырулил «Москвич-214» серого цвета. Вера сидела за рулем. Севка, по макушку влюбленный в себя, грел бутылку на коленях и много говорил.

— Не думаю, чтоб Вадим ждал. Могли еще посидеть.

— Чтоб ты накушался окончательно?

— Ты заметила? — крутанулся Севка. — Эта крашеная на меня глаз положила! Хе-хе! Волчица!

— Сиди, — сказала Вера, осторожно и серьезно переключая скорость. — Что за девица с Вадимом?

— А-а! Видела, как она на меня посмотрела... Ух, борзая!

— Странная. Хотя мне и Галка его не нравится.

— Фрейдизм! — сказал Севка. — У него жена была точно такая. Кенгуру!

Сирена прорвалась сквозь закрытые окна, свет мигалки высинил их лица. Севка отрезвел сразу, перехватил у жены руль, вывернул к тротуару — милиция подрезала путь. Вера растерялась, замолк мотор. Двери открылись с двух сторон.

— Выходите! — сказал милицейский офицер Вере.

— В чем дело? — воевал Севка. — Машину ведет моя жена!

Через полторы минуты две машины с явным превышением скорости мчались серединой улицы. Впереди — патрульная, сзади Севка с Верой, только теперь за рулем их машины сидел милиционер.

Вадим с Ксенией ехали новыми районами. Дома отодвинулись от дороги, чернела сырая земля по обочинам, мощные фонари выбеливали прямое шоссе на километр вперед. Вадим не смотрел на нее, не мешал. Ксения говорила негромко, иногда он с трудом слышал отдельные слова.

— ...пришли мы в цех — появляется! Злой, красивый... девки попадали! Он нам о практике, а мы ухмыляемся, как дуры. Он тогда еще только замдиректора был.. Что бы ты написал на книжке в подарок?

— «Не теряй».

Она не слышала.

— Он написал: «Малыш, вот тебе кусочек настоящей поэзии». Я иду зачуханная такая, это он потом меня одеваться научил, иду — никакого понятия... он вот с таким букетом. Я, естественно, не приставайте! Девки меня чуть не убили за тупость. Как я его мучала! Это нельзя, то нельзя! «Как это можно, у тебя жена!» Как он меня любил тогда, если не бросил?! Или выхожу, а у меня на площадке, под дверью — розы! Ночью звонит из автомата: «Ты где была, малыш? Тебе хорошо без меня было?»

— Ну, так женился бы! — вырвалось у Вадима.

— Он с женой и не живет... Так, меж ними давно все кончилось. Она больная, и он не может ее бросить. Благородство, понимаешь?

— У всех жены больные.

— Не все мужчины такие рыцари.

Вадим и спорить не стал про рыцарей.

— Деньги хоть дает на ребенка, помогает?

— Ребенок без него родился, он и не знает. У него годичная командировка за рубеж по обмену опытом...

— Так! Что ж он не знал, что ребенок намечается?

— Я сказала, ребенка не будет.

— И он от тоски уехал? — хмыкнул Вадим.

— Да.

Вадим запутался совсем, а разбираться не хотелось. Он чего-то действительно не понимал в современных отношениях, или она была полная идиотка, или врала для чего-то.

— Он узнал, что намечается ребенок, и пропал. Я должна была ему верить! — с силой сказала она. — Я не могла без него. Встретилась, вроде случайно, и сказала, чтоб, мол, не беспокоился, ребенка уже нет.

— Надо было не говорить, а делать!

— Оказывается, он из-за нашего ребенка хотел бросить все — карьеру, жену, все... поэтому и пропал...

— Идем дальше! — сказал Вадим. — А ты ему, голубчику, говоришь: обманула, ребенок-то есть!

— Этого я уже не могла сказать. Потом, кто знал, что он так сразу возьмет и уедет на год?

— Не понимаю, убей! Наделали бы себе других детей.

— Современные люди перестали многое понимать, он всегда так говорил. Я предала нашу любовь, веру в него. При первой трудности. Что ж дальше? — думал он. Саша всегда боялся, что я найду себе молодого,— она засмеялась. — Моложе и выше его ростом. У него рост невысокий. Милый! А я не выдержала первого испытания...

Вадим застонал от «липы», из которой изготовлена была вся эта история от самого начала до конца.

— Ты не понимаешь, он очень тонкий человек.

— Дать бы этому человеку в зубы.

— Ты знаешь, какой он здоровый! Он гонщик. В прошлом профессионально гонял.

Хорошо, что за разговором он все-таки рассмотрел издалека светящийся милицейский жезл, рядком стояли остановленные машины — дорога была перекрыта. Вадим мигом переключился на заднюю и на полных оборотах заспешил обратно — метров за сто был поворот. И все-таки их засекли! Засуетились фигурки, развернулся патрульный мотоцикл, взревела сирена. Вадим повернул, и машина понеслась направо к спасительному массиву новых домов. Важно было проскочить этот отрезок по прямой, а мотор уже перестал прибавлять, свет мотоциклетных фар ослепил заднее стекло.

— Придержи ребенка! — негромко приказал он Ксении.

Она без суеты перегнулась через спинку сиденья, бедром уперлась ему в плечо.

— Держись!

Свободной рукой она обняла его за шею. Почти не тормозя, Вадим повернул на улицу между домами. Машина заскрипела корпусом, завизжали колодки. Он сбавил скорость и запетлял по узким дорожкам. Поворот, поворот, остановка, задний ход. Он мягко встал на стоянке между двух похожих «Жигулей», выключил двигатель. Стало видно мечущийся свет от милицейского мотоцикла по кустам, окнам нижних этажей. Вадим пригнул ее на сиденье, лег сверху. Мотоцикл простучал совсем рядом, постоял с работающим мотором, опять прокатился метрах в тридцати, но уже с другой стороны. Спасительный шум чужого автомобиля послышался неподалеку, и милиция заспешила туда...

— Вадик, — сказала Ксения, — извини, что я сказала, что ты трус.

— Я пиво пил. Могли права отобрать, у меня и так... При чем храбрость?

Ночь за городом была пустая и скучная. После жесткого света встречных автомобилей дорога на секунду пропадала совсем, опять появлялась — короткая, на длину луча фары, однообразно блестящая, с грудами неразличимых деревьев по краям. Хворая морось сменилась на сплошной водный поток, скорость пришлось сбавить.

— ...Я устала. Ты думаешь, первый на меня кричишь? Кто б знал, как я прожила этот год! Меня никогда так не унижали! Я продала все. Саша дарил мне дорогие подарки. Представляешь, у меня даже бриллиантик был... Я не живу, Вадик. Все, что у меня есть, это — как мы встретились, на юг ездили, как он меня машину водить учил. Мне плакать нельзя — нос распухнет. Я не плачу. Я детство не помню, о будущем думать не хочется... Зачем?

— А этот... муж?

— Это не муж. Никто.

Непроходимая тоска навалилась на Вадима, даже воздуха перестало хватать.

— Ты думаешь, он избавиться от меня хотел? Ну, скажи!

Он не ответил.

— Ты его не знаешь!

— Зачем ты едешь? — тупо спросил он.

— Мне надо увидеть его глаза. Я ему во всем признаюсь, как сомневалась в нем, забыла, чему он учил. Что любовь выше всех жен, отцов. Он мне про Медею рассказывал, была такая. Она детей своих из-за любви зарезала... Я докажу, что люблю его. Я хочу знать: он расстался со мной из-за моего предательства или я ему надоела...

— Какая разница! Расстались и расстались...

— Тебе не понять.

— Да-а-а, красиво жить не запретишь!

В конце пути громадно, издалека засветился аэропорт. Он быстро приближался, мельчал на глазах, становился обычным, шалеющим от вечной бессонницы местом, откуда летят и куда прилетают пассажиры. Вадим приткнулся у края стоянки.

— Мне страшно будет без тебя, — сказала она. Гладила плечо, ластилась, словно к подружке. Он обреченно шел за ней и думал, что этого делать не надо. Вообще не стоило идти с ней к Севке в квартиру. Совсем ни к чему было брать машину. А главное, не надо было ее слушать. Не слушать — и все! Мало ли кто что болтает.

Из-за плохой погоды порт был переполнен. Вадиму с ребенком уступили место. Ксения убежала приводить себя в порядок. От многолюдья, железного дикторского голоса и телевизора под потолком ребенок проснулся и стал капризничать. Вадим достал бутылку с молоком, надо было искать ложку.

— Погреть бы хорошо, — сказала добрая тетка, — давай я схожу в буфет.

— Ложку захватите, — попросил Вадим.

— Место побереги.

Удивительно серьезный был пацаненок, молчал. Смотрел сосредоточенно, понятливо, без помаргиваний взрослого человека или суетливости животного. Вернулась тетка, забормотала ласковое.

— Кто же это у нас будет? Кто же это так молочко просит?

— Пацан, мальчишка, — сказал Вадим.

— Крупненький. Молока, поди, у мамки нетути... Худые, черти, редко кто до года кормит... Агу! Агу!

Появилась и мама, во всем параде, готовая для встречи. Нет слов, она эффектно выглядела в этой боевой раскраске — глаза стали больше, синевой отливали чистые белки, легкий тон, влажная краска на губах. И все это ему не нравилось.

— Ой, кормите! — сказала она тетке. — Спасибо...

Наклонилась к Вадиму, прошептала:

— Как я?.. Народу — к зеркалу не пробиться...

— Нормально, Ксения, — сказал Вадим.

— Я тебя люблю, — прошептала она. — Ты очень добрый... Я сейчас... — и ускакала.

«Да-а, — подумал он, — добрый. Повезло тебе, что раньше не накрасилась... Я б тебя у первого столба высадил».

— Что ж она, хотя бы малого поцеловала.. Фыр-фыр! Как чужая...

Ребенок скривился и заплакал. Тетка ловко взяла его у Вадима.

— Эх-э-э-х! — засмеялась она. — Да ты папку описал, богатырь. Не стыдно, а? Пеленка есть?

Вадим полез за пеленкой.

— Как нас зовут? Как нас зовут? А?

— Саша, — сказал Вадим.

— Шурик ты наш, Шурик!

Тетка заговаривала пацаненку зубы, сама быстренько его распеленывала. Потом вдруг Вадиму показалось, что в аэропорту объявили мертвый час и на зал обрушилась глухая тишина. И Вадим и тетка разом увидели вместо пацана голенькую девочку. Девчонка ехидно, как показалось Вадиму, смотрела на него, дурака, и сучила ножками, потом напугалась его перевернутого лица и, нарушая сонное оцепенение вокруг себя, заревела.

«Этого не может быть, товарищи хорошие!» — внушительно сказал себе Вадим. А мысль легко обернулась на пару часов обратно и без жалости напомнила ему страх Ксении при виде милиции, «Москвичей», уныло стоящих перед милицейскими постами, парня, упавшего на асфальт, и его друга, который крикнул «шайка!». И последнее: Ксения, не умеющая перепеленать ребенка, загораживает его (ее!!!) тельце от Вадимового взгляда...

Он продирался сквозь толпу и, если б руки не были заняты ребенком и Ксениной сумкой, обязательно щипнул бы себя или дернул за нос. Ксении нигде не было.

— ...Прибыл рейсом из Софии, — подсказал ему доброжелательно голос информатора, он остановился и задержал дыхание, — ...вторая галерея....

Вадим заторопился ко второй галерее. Навстречу ему бросилась Ксения.

«Сумасшедшая!» — в очередной раз сказал он себе.

Ее бледность просвечивала через краску на лице, а глаза смотрели благодарно на Вадима, боязливо на выход из второй галереи, невидяще и холодно на все остальное вокруг.

— Ты украла ребенка?! — выговорил он без надежды на возражения.

И увидел он в то же самое время милицейский наряд, спешащий к ним, спиной почувствовал кого-то недружелюбного, осторожного в двух шагах от себя. Поэтому Вадим не удивился, подчинился без звука, когда у него взяли ребенка, а руки надежно завернули назад.

— Он ни в чем не виноват! — сказала Ксения. — Слышите, нет!

В штатском крепко взял ее за локоть. Она пыталась высвободить руку, а сама все оборачивалась на выход — из него шли первые пассажиры объявленного рейса. Ее загородила спина в милицейской форме.

— Минуточку! — просила она и плакала. — Я прошу вас! Одну се-

кундочку, не тяните меня. Я сама, я сама пойду! Только минуту! — вставала на цыпочки, тянулась, выглядывала того, кто должен был прилететь.

— Не разговаривать! Без разговоров! — сказал старшина наряда.

Ее увели, и последнее, что услышал Вадим, — жалкое, девчоночье:

— Я нечаянно... Разрешите, пожалуйста, дяденьки!

Вадим трясся в «воронке» с плохими рессорами, хватался за стены, чтобы не расшибить колени при торможении или не шарахнуться башкой, когда трогали с места. Он хмыкал, крутил головой, потирал лоб или стонал, вспоминая что-то уж совсем глупое из его сегодняшнего поведения.

Машина остановилась, наконец, о чем-то говорили милиционеры, потом хлопнула дверца, легкий автомобиль закачался, сапоги с подковками зачиркали по булыжнику, удалились, и стало совсем тихо. Вадим увидел в зарешеченном окошке горбатый двор и старое красное здание милиции. Сидеть и ждать было невмоготу. Он сильно застучал кулаками по железной обшивке. Щелкнула дверь, в проеме встал милиционер:

— Чего колотишься?

— Так ведите куда-нибудь!! Что я вам?! Нанялся?..

— Грохни еще раз, я тебе грохну!

Ксению вел с допроса молоденький, только что после срочной службы сержантик. За ними тащилась женщина, бормотала:

— Доченька, доченька! Да как же так получилось, Ксенечка?

— Уйди, мама, — деревянно сказала Ксения. — Отстань, пожалуйста!

Они встретились посреди двора. Милиция изменила ее, словно трудные годы. Одежда на ней казалась с чужого плеча, а выражение лица, когда она подняла на Вадима глаза, было некрасивое, жуткое, как у собаки, замученной мальчишками.

— Красиво жить не запретишь! — крикнул ей вслед Вадим. — Доигрались!..

— Иди, иди! — подтолкнул его милиционер.

Вадим сунул пальцы в рот и засвистел на весь гулкий двор. Обидно и сильно. Ксения закрыла лицо руками.

— Руки за спину! — приказали Вадиму. — Руки, слышишь?!

Оперативник в милиции оказался ровесником, капитаном. Он был, наверно, хорошим работником, работал споро, с интересом. Уже допросили Севку с Верой и выяснили, почему Вадим поменял машину и не дал милиции возможность схватить преступницу на первом перекрестке. Понадобилась даже Галка-практикантка с Вадимовой стройки.

— Прости, — говорила она Вадиму, — я опоздала, потому что волосы не просохли...

Капитан подвинул ей протокол.

— Зачем? — спросила она.

— Подпишите, что Сарохтин действительно ждал вас на свидание в восемь вечера на том самом месте.

— Как же ты не мог ее вычислить, — говорила Галка и подписывала, — у нее на лице все написано.

— Галя, — тоскливо сказал Вадим, — а у тебя что написано? Не видела?

— Ты обиделся? — ласково спросила она.

— Свободны, — сказал капитан.

— Тебя подождать? — спросила она у Вадима. — Его скоро отпустят?

— Не знаю, — сказал капитан. — Пока ничего не знаю...

Она ушла, волнуясь за Вадима, с достоинством ни в чем не повинного человека.

— Не верите, — утвердительно сказал Вадим. — У меня самого ребенок...

— Неужели вам ни разу не пришло в голову?..

— Пришло. Особенно когда в аэропорту, — он обвел ладонью вокруг лица, — она намазалась...

Капитан вздохнул.

— Крикни там Елисееву.

Вадим открыл дверь в коридор и назвал фамилию.

— В милицию она при вас звонила?

— Звонила. Так и говорила — звоню в милицию. Я-то не знал, чего она в милиции хочет...

— Хотела, чтоб мы не волновались. «Я верну ребенка!» Понял? Вроде это телевизор напрокат.

Дверь открылась, и в кабинет вошла девушка — подруга Ксении. Постарше, лет двадцати трех, но по манерам и одежде — копия Ксении.

— Садитесь, — сказал капитан. — Знаете этого человека?

Девушка небрежно оглядела Вадима, презрительно дернулся правый уголок губ.

— Что? — задергался Вадим. — Не тяну на десять тысяч долларов?

— Спокойно, Сарохтин, — сказал капитан. — Знаешь ее?

— Да... я б рядом с ней не то чтоб... Смотрит еще...

— Трехнутый, что ли? — вяло сказала девушка.

— Я тебе сейчас дам «трехнутый»! Я сейчас...

— Сарохтин!!

Вадим опять уселся на стул.

— Никогда не видела, — сказала девушка уже осторожнее.

— Как было дело?

— Я же говорила...

— А вы повторите.

— Я пообещала дать Ксении своего ребенка. Задержалась... Тогда она взяла ребенка у соседки из моего подъезда. На время. Я говорила ей, соседке, чтоб не волновалась...

— Не взяла, — сказал капитан, — а украла из коляски. Это называется кража.

— Ой! — отмахнулась девушка. — Называйте, как хотите! Прямо столько шума, дышать нечем!

— Зачем она похитила ребенка?

— У нее любовь.

— Что это за любовь такая?

— Ой! — она поморщилась. — Называйте, как хотите.

— Отвечайте на вопросы! — вышел из себя капитан. — И не обижайтесь!

— Я ведь вообще могу замолчать, — сказала девушка.

Она поставила капитана на место, и тот решил с ней не связываться.

— Зачем она похитила ребенка? — повторил он.

— Она хотела проверить, любит ли ее человек или ему надоело.

— Хорошо. Проверила, а дальше что?

— Если не любит — пусть помучается...

— А любит, — оторопело сказал капитан, — похищенного ребенка не возвращать родителям?

— При чем тут ребенок? — устало сказала подружка. — Тебя бросает человек. Ты, говорит, избавилась от моего ребенка. Она берет и приносит ему ребенка. Он обнимает ее. «Моя дорогая!» Опять начинаются отношения.

— А как же ребенок? — не выдержал Вадим.

— Не знаю. Можно его якобы к бабушке, можно сказать, что заболел, помер. Что вы ко мне привязались? Я, что ли, украла?

— Беситесь вы, милые, с жиру, — не по протоколу сказал капитан. — Тряпки, магнитофоны, рестораны, машины — настоящей жизни не видите! А еще про настоящую любовь рассказываете.

— А у вас любовь только для нищих, — сказала девушка. — Если квартиры нет, денег нет — это любви в помощь. Если женщина, как чучело одета, от нее рублевыми духами пахнет — значит, она настоящий человек...

— Не все девушки такие, как вы.

— Все женщины одинаковы, — сказала девушка. — Ой, что я вам доказываю...

— Вы знаете человека, которого она должна была встретить в аэропорту?

— Видела.

— Фамилия?

— Зачем мне его фамилия? Саша и Саша... В автосервисе работает...

Она подписала протокол и вышла, не попрощавшись.

— У него жена больная, — брякнул Вадим. — Гонками занимался. Невысокий...

Капитан подвинул протокол:

— Подпишите вот здесь...

Вадим подписал.

— Идите. В следующий раз будьте умнее. Мог бы, конечно, подержать ночку...

Вадим не уходил.

— Я насчет этой Ксении, — сказал он. — Я ее не защищаю, конечно...

— Влюбился что ли?

— Нет. Но вы ж сами все время говорите, что надо не карать, а воспитывать.

— А что же вы не воспитываете, Сарохтин? — сказал капитан. — Вот вы — начальник участка. Тоже, наверно, молодежи полно... Учите!

— Чему? — поморщился Вадим. — Трудностям? Это мы можем. Академики трудностей! А кто их в легкой жизни порядочными быть научит?! Дядя? Вот их дяденьки и учат!..

Такой вечер давно должен был кончиться, но он тянулся, как сон во сне. Вроде оно все улаживалось, шло к концу — и опять начиналось сначала. Вадим вышел от инспектора, увидел двух стариков и сразу понял, что это родители. Мать была обычная женщина, в горе испуганная, жалкая. Но сердце схватывало, глядя на сильного, скрученного от стыда и бешенства отца Ксении.

— Что, котяра, смотришь? — без выражения сказал он Вадиму. — Мало вам, сволочи! Суки драные!

Вадим отвечать не стал — нечего да и бесполезно. Мать испугалась, что они схватятся, загородила Вадима.

— Сеня! Сенечка! — успокаивала мужа. — Он ведь ничего, ни при чем. Просто человек...

— Все они!.. — просипел отец, и черные каменные его руки сцепились одна с другой. — Всех их! Каждого! Твари поганые! Свиньи! Свиньи, свиньи!

Мать подтолкнула Вадима к выходу.

На улице стояла перед ним — маленькая, толстая, слабая, гладила куртку на его груди, плечах, успокаивала, выпрашивала.

— Вы уж, паренек, за нее постойте. Ведь она в школе отличницей была...

Хоть бы она ревела, честное слово! А то какой-то клёкот вырвался из ее груди, и мать испуганно закрыла рот ладонью.

— И вот, — она вытащила твердый конверт, — он очень влиятельный, он все может. С квартирой нам помогал... Тут адрес, все... Это я у нее нашла, наверно, отправлять хотела, так и лежало в книжке... Пожалуйста, попросите его. Вот, мол, и мать с отцом мучаются... Ведь он виноват.

— Честно, — сказал Вадим, — таких, как ваша Ксения, — надо!..

— Так ведь живая, — простонала мать, — застрелите ее, если уж она такая... Вот гляньте, вот гляньте...

Она дрожащими руками вытащила из конверта фотографию Ксении, с трудом разбирая, прочла на обороте:

— «Ми-лому... милому, дорогому, любимому, единственному, неповторимому!..» Убейте ее!

Он ехал в полном отупении. Мысли были короткие, разные и никак не соединялись во что-нибудь порядочное. Опомнился от милицейского свистка:

— С какой скоростью шел? — спросил милиционер.
— Шестьдесят, — по привычке сказал он.
— Сто десять, не хочешь?
— Да коли ты!.. — не выдержал он. — Чё телишься?
— Поговори!
— Извините, — сказал Вадим и забрал проколотый талон.

Сначала он поехал в прежнем направлении. Потом, зло заваливая машину на бок, развернулся и помчал в противоположную сторону. Милиционер проводил его строгим взглядом.

Дом и квартиру он нашел сразу — район был знакомый, неподалеку от центра. Он не поехал лифтом на третий этаж, специально шел по ступеням — тянул время перед неприятным визитом.

После звонка дверь открыли сразу, он не успел собраться и растерялся. Женщина, открывшая дверь, ждала совершенно другого человека — недоуменно, испуганно смотрела на него.

— Мне бы... Сашу?

Вся его решимость пропала. Ко всему он как-то совсем забыл про жену. Да и представлял ее себе не такой веселой, складной и сероглазой.

— Александра Георгиевича?
— Э-кхэ! Именно.
— Его нет.

Такой поворот освобождал его от дальнейших шагов, и Вадим спросил с надеждой:

— Не прилетел?
— Прилетел, но его нет.

Вадим стоял в дверях, гадал — врет она или нет.

— Он будет через минуту, — рассеяла она его сомнения. — Он свою маму пошел навестить...

Когда люди говорят так, они не обманывают.

— Я тогда подожду, — он повернулся уйти.
— Зайдите, — остановила его женщина.
— У меня срочное дело, — сказал он в оправдание.
— Поняла по лицу. Вы работаете у него?
— Да, — спокойно соврал Вадим. — Работаем...

Квартира, судя по прихожей, или, как говорят теперь, холлу, казалась большой, ухоженной. По минутному колебанию милой хозяйки он догадался о ее сомнениях: пригласить гостя в комнаты или на кухню. Вадим вытянул только на кухню.

Кухня сверкала, светилась уютно. Очень вкусно пахло. Хозяйка готовила праздничный стол — лежала какая-то зелень, колбаса, яркая бутыль незнакомого вина стояла на холодильнике, кипело на плите.

— Хотите выпить? — спросила женщина.
— Я за рулем.

Она продолжала сновать по кухне, не особенно отягощаясь его присутствием.

— Как ваше здоровье? — брякнул Вадим.

— Спасибо, хорошо, — вежливо ответила она.

— Слышал, вы опасно болели?

Она обернулась, глаза стали шире вдвое, а подбородок морщился от сдерживаемого смеха.

— От кого вы слышали?

— От Саши.

— От Александра Георгиевича?

Вадим кивнул.

— Странно... Тридцать лет на свете, и ничего такого пока не было.

Она постучала по деревяшке, заинтересованно посмотрела на Вадима.

— Как вас зовут, простите. Я могла о вас слышать?

— Навряд ли. Мы недавно с ним...

— Меня — Света, — сказала она.

Резала колбасу на доске, неторопливо спросила:

— Вы мало знакомы, а говорите о моем здоровье. Вы кем работаете?

— Не бойтесь, Светлана, я не грабитель. Честное слово.

Он угадал ее мысли — Света покраснела.

— Я не боюсь. Только с какой стати ему говорить, что я больна?

— Может, выпил лишнего.

— Он не пьет.

Вадим почувствовал себя совсем неудобно.

— Давайте я его лучше внизу подожду?

— Я вас не гоню.

— Ну, а что ж смотреть, как не знаю на кого. Я документы могу показать.

— Извините, — мило сказала она.

Вадим опять сел. Она унесла красиво оформленное блюдо в комнаты, вернулась.

— Значит, вы не болеете? — с настойчивостью идиота повторил он.

Светлана расхохоталась весело.

— А вы?

— Нормально.

— Как ваши детки? — продолжала она светскую беседу.

— Пули наши метки... — сказал Вадим. — Что ж он не приходит?

— Вы не знаете Красильщикова?

Он не ожидал в этом вопросе подвоха и, не думая, ответил:

— Что-то слышал.

— Это мой папа.

— Тогда не знаю.

Света усмехнулась, покачала головой:

— Он управляющий объединением, в котором вы работаете...

Она остановила дела и хитро смотрела на него, дотошная баба. Вадим развел руками.

— Сдаюсь, я не работаю с Сашей.

— С Александром Георгиевичем, — в который раз поправила она.

Она ждала продолжения, и Вадим счастливо придумал его.

— Мы с Сашей, — упрямо, без отчества, повторил он имя Ксениного бога, — вместе занимались гонками и теперь иногда... гоняем.

Она поверила. Кинулась выключать газ на плите, сказала с легким сердцем:

— Я думала, по работе плохое. Он вечно ввяжется в историю. Запчасти, машины, жулья полно...

Входная дверь открылась ключом. Светлана вышла быстро, и Вадим услышал голос Саши:

— Ей нельзя так волноваться... Рада, конечно... Сын!

Света прошептала что-то

— Кто? — спросил Саша.

Он вошел в кухню, недоуменно, нетерпеливо вглядывался в незнакомого человека. Ничего особенного в нем не было — некрупный, плотный, хорошо одетый мужчина лет сорока, без единой морщинки на приятно округлом лице.

— Кто это? — спросил Саша у жены.

Светлана цепко пробежала по их лицам и сказала невинно со скрытой усмешкой:

— Вы вместе занимались гонками.

Вадим подал конверт.

Саша понял, от кого, не вскрывая, сунул в карман, избегая женина внимательного взгляда, сказал Вадиму:

— Извините. Можно было позвонить, конечно... Светочка, мы уединимся, это по работе.

— Я так и знала! — рассердилась Светлана.

Саша хотел поцеловать ее, она отстранилась.

— Мы сейчас, — сказал Саша и пропустил его в комнату.

Там стоял стол, накрытый для встречи.

Вадим открыл было рот, но Саша прижал палец к губам, ткнул клавишу в магнитофоне.

Подал ему руку и уже под магнитофон представился:

— Александр.

— Вадим.

— Очень не вовремя, — сказал Саша. — Я год жену не видел... И вообще домой, в такое время. Давайте завтра встретимся?.. — он подал визитку. — Там телефон, все... Где-нибудь посидим, все выясним.

— Пять минут, — сказал Вадим. — Надо сегодня...

Саша пожал плечами, вздохнул, встревоженно посмотрел на дверь. Достал конверт, вытащил карточку, прочел на обороте, сунул опять в пиджак.

— Вы кто Ксении? — спросил неловко.

— Приятель.

Саша понял «приятеля» в определенном смысле.

— Замечательная девочка, — заговорил он, немного смущаясь. — Чудная, милая, интеллигентная. Клянусь, я ее год не видел. А все, что было между нами... Я всегда относился к ней достойно, так что до ревности... Вам, наверно, неприятно?

Вадим неопределенно пожал плечами. Он молчал, и Саша вынужден был продолжить, чтоб быстрее свернуть разговор.

— Что ты хочешь выяснить? Я сегодня приехал, мы с ней год не виделись, между нами все кончено, клянусь здоровьем. Буду счастлив, если у нее все будет хорошо... Все, что я могу тебе сказать.

— Ксения говорит, что ты ее бросил потому, что она избавилась от ребенка, предала любовь. Ты побоялся, что и дальше так будет, — найдет себе получше, выше ростом...

Саша замялся, виновато глянул на Вадима.

— Да, что-то такое... В чем ты меня обвиняешь? Должен же у нее был быть кто-то. Получился я... Что теперь делать?

— Мне все равно, — сказал Вадим. — Но лучше б ей влюбляться в своего одноклассника...

— Как же! — вырвалось у Саши. — Так они теперь и смотрят на одноклассников. Они теперь поумнее нас с тобой... Вот она теперь с тобой — тоже не одноклассником. Машина твоя у подъезда? Ну, вот! Другое положение. Не все, конечно, определенная часть, но тенденция такая существует. Ко мне на производство приходят — один работать, а другой в восемнадцать лет легкой жизни ищет. Мы, идеалисты...

Жена вошла без стука, поставила бутылки на стол.

— Мы уже, — сказал Саша. — Сейчас, Светочка... Мы обо всем договорились...

Она вышла, и Вадим сказал напрямик:

— Ксения в милиции. Она украла ребенка, чтоб тебя проверить...

У Саши лицо похудело от неприятности.

Вадим злорадно подумал, что теперь ему не одному мучиться сегодняшний вечер, и добавил:

— Она в КПЗ сидит.

— Я всегда считал ее аферисткой, — отходя от столбняка, прошептал Саша. — Было у меня такое...

— Там родители, между прочим, — сказал Вадим. — Смотреть страшно...

— Жлобы! — сказал. — Особенно папаша!

— Может быть. Но они очень на тебя надеются.

— Я ее год не видел! Надеются. Пусть на тебя надеются.

— Я посторонний человек.

— А я что, родня? Нашел родственника!

— Ты бы помог ей выбраться из милиции, — сказал Вадим.

— Тебе-то что волноваться? — вспылил Саша. — Это, наверно, наши с ней дела! Разберемся!

Вадим встал.

— Я обещал передать письмо... Передал.

— Конечно, — сказал Саша, — не волнуйся. Постращают ее, выпустят...

— Статья у нее до восьми лет. — Вадим взялся за дверную ручку. — Могут судить...

— Стой! — Саша опять занервничал. — Она говорила обо мне в милиции?

— Нет.

— Родители скажут. Жлобы чертовы! Сколько я им хорошего сделал.

— Ладно, — сказал Вадим. — Мне сказали передать, я передал...

— Конечно, а я теперь один должен! Подожди, слушай, дай сообразить...

Он расстроенно походил по комнате, повздыхал на дверь, за которой ходила жена.

— Что тут можно придумать? — пробормотал он.

— Поехать в милицию...

— Что жене сказать? — раздраженно сказал Саша.

Вошла жена, и он сразу нашелся:

— Света, мне надо на полчаса... Там один старик помер, осталась библиотека... Завтра поздно...

— Я к папе уеду, — сказала Света.

— Ты можешь поехать со мной, пожалуйста... Это рядом...

Он хорошо знал свою жену.

— Если через полчаса тебя не будет, я пойду к родителям...

Теперь на месте Ксении сидел он, вертел в руках яркую иностранную коробочку, вид у него был свежий, без лишней удрученности. Особенно раздражало Вадима, что Сашина рука лежала на спинке его кресла — начальственно и удобно. Он пошевелил плечами, намеренно оглянулся на чужую руку. Саша не понял или сделал вид...

— Хорошо! — сказал Саша, оглядывая улицы. — Я говорю — дома лучше всего все-таки. Ты не представляешь, как домой хотелось из-за границы. Услышишь самую элементарную нашу песню, и плакать хочется. Дома все-таки лучше.

— Кому?

Саша пристально посмотрел на него.

— Всем.

— Начальник, — не выдержал Вадим, — прими руку. Я ведь не девушка...

Саша не обиделся, но ему, было заметно, жаль менять удобную позу. Он вспомнил что-то важное, спохватился, стал шарить по карманам.

— Ты бы придумал, что в милиции говорить, — сказал Вадим.

— Тоже мне сложность! — буркнул Саша. — Фу! Вот оно!..

Достал из кармана Ксенину карточку и отдельно конверт.

— Думал, на столе оставил...

Конверт он выбросил в окно. На фотографию долго смотрел.

— Слушай, давай я у тебя ее оставлю... Я вот сюда.

Он положил фотографию в «бардачок».

— Да-а-а, — опять задумчиво сказал Саша, возвращаясь к своей теме. — И народ у нас пообщительнее, попроще. У нас всё душевнее...

— Ну, а как там телки?

— О чем ты? А, женщины? Бывают и у них... Одеты хорошо, держатся...

— В общем, попастись можно?

— Не знаю. Там, брат, не разгонишься. Ответственность. Был там у нас один болван. Был такой и нету такого... Да.

— Не представляю, что за жизнь без приличной телки. Что ж ты так? Что ихние телушки про нас думать будут. Скажут — такой пастух и никакого развлечения.

— Что ты от меня хочешь?

— Да я все про телок интересуюсь.

— Не по адресу, — сухо сказал Саша.

— Тебя не прихватишь, — сказал Вадим. — На производстве не пьешь. Приехал — первым делом мамочку навестил... Только вот телка тут одна заблудилась. Это неприятно. Но тебе и это по плечу. Верно, гонщик? Правильно я говорю, Шурик?

Он затормозил резко, и Саша лбом чуть не высадил переднее стекло. Он бешено вцепился в Вадимово плечо.

— Милиция, — показал Вадим на светящуюся таблицу.

— Идиот, — отходя сказал Саша. — Болван!

— Я подожду, — пообещал Вадим, — и мы с тобой гонки устроим по вертикальной стене. Бычок!

Он остался один. Ткнул клавишу магнитофона, тот загрохотал, сотрясая салон. Вадим лег на рулевое колесо и вроде уснул. Очнулся от тишины. Кончилась пленка. Он полез за другой кассетой, наткнулся на Ксенино фото. Взял в руки. С карточки смотрело на него юное лицо. Не такое красивое, каким стало от осмысления жизни, другое, не прорисованное. Но взгляд! Взгляд был сказочный, в ожидании чудесных событий.

Саша появился один. Торопливо подошел к машине. Вадим открыл дверцу:

— Как прикажете, командир?

— Не будь ты пацаном! — поморщился Саша. — Если я тебя не устраиваю... Черт со мной. Больше не увидимся... Дай с сиденья коробочку.

Над входом в милицию висела неяркая лампа. Изредка очертания человеческой фигуры путались с его собственной тенью. Ксения беспомощно огляделась, услышала сигнал машины, пошла на него. Саша махнул ей рукой, она, не веря, сделала еще несколько шагов, потом, будто ей живой воды подали, встрепенулась, побежала. Повисла на шее своего любимого, мертво затихла.

— Ты пришел, ты все-таки пришел! Ты почувствовал, да? Ты простил меня. Я знаю, простил! — на одном выдохе, протяжно забормотала она.

Саша оглянулся на милицию, погладил ее по голове.

— Ну-ну-ну.

Она взяла его лицо в руки, пытливо, любовно всмотрелась в него и, как каждая женщина в таком случае, искренне пыталась обмануть себя, уверить в хорошем.

— Ты понял, глупый, что я не предала нашей любви, — она судорожно вздохнула.

— Да, да, да.

— Саша, милый, там было так... Они думали, что я эта... Понимаешь? Ну, в общем...

— Успокойся, малыш, — Саша подтолкнул ее к машине.

Сел рядом с ней, дверцу не захлопнул. Тут только Ксения вспомнила про Вадима.

— Вадик, — торжественно сообщила она, — теперь ты понимаешь меня?

Она многозначительно повела глазами в сторону своего ненаглядного.

— Это Вадим, — сказала Саше. — Он немного такой серый, но очень добрый. Вы подружитесь, вот увидите.

Саша отдал ей коробочку с подарком. Она, как водится, ойкнула, но открывать ее не стала и сразу забыла про подарок.

— Они, представляете, приняли меня за такую...

Она коротко хохотнула, и Вадим поежился от предчувствия наступающей истерики. Саша положил ей руку на колено.

— Ксения, ты тут такого понаделала...

— Я знаю, милый. Но ты понимаешь меня?

— Не перебивай. Я обо всем договорился, только надо сегодня же упросить пострадавших, чтоб они забрали заявление, именно сегодня. Время есть.

Она честно постаралась понять, о чем речь, явно до нее не дошло, но она кивнула.

— Мне надо идти, — сказал Саша. — Меня Светлана ждет. Ты поймешь, да? Дай я поцелую тебя.

Они обнялись на прощание, и он ушел. Поймал невдалеке такси.

— Мы могли б подвезти его, — сказала Ксения. — Надо было...

Вадим медленно поехал по улице.

— Но он все-таки пришел, правда?! Не каждый...

Вадим внимательно смотрел на дорогу. Она и не ждала его ответа. Заранее догадывалась о нем.

— Но зато мне все ясно, правда?!

Повторила без интонации:

— Теперь все ясно.

— Только без истерик, — предупредил Вадим.

— Что ты?! — она закашлялась, потом вдруг неожиданно вскрикнула. — Что ж я наделала, мама?!

— Только спокойно, — пробормотал Вадим. — Поставь музыку.

Она бросилась ставить кассету, вроде Вадиму это было нужно позарез, срочно.

Наткнулась на свое фото, смяла его в кулаке.

Зазвучала музыка.

— «Смоки»?, — спросил он.

— Вадим, — она старательно не смотрела на него, — если когда-

нибудь... Если ты заболеешь или что еще... Без всякого... От меня ведь тоже польза может быть. Честно!

Неразлучные вернулись они на то место, где так удачно познакомились в начале вечера — Галка должна была прийти в пять и опаздывала ровно на десять минут.

— Мы знакомы три часа сорок две минуты. — сказал Вадим, глянув на часы. — Я как раз злился на свою девушку...

— Я тебя с ней помирю, — сказала она.

— Спасибо.

Они разыскали дом, где жили родители украденного ребенка.

— Здесь, — сказала Ксения.

— Я не пойду, — сказал Вадим. — Подождать подожду, а идти — нет... Главное, поплачь, прощения попроси. И обязательно поплачь! Поймут. Тоже ведь люди. Мол, заберите заявление, пожалуйста.

Она вышла, осторожно, без звука, прикрыла дверцу. Стояла.

— Ну? — сказал он.

— Боюсь, — она зябко поежилась.

Вадим вздохнул, вышел из машины. Они вошли в подъезд вместе. Ксения позвонила в квартиру, выглянула ее подружка. Они с Вадимом узнали друг друга, взаимно поняли, что друзьями им не быть никогда, отвернулись. Ксения пошепталась с ней. Подружка скрылась.

— Жена с ребенком в больнице... Из-за меня.

— Муж-то остался?

— Я боюсь, — прошептала она.

— Квартира?

— Шестнадцать.

Они поднялись на этаж.

— Звони! — сказал Вадим.

Дверь отворилась сразу, будто их ждали. Здоровый парень в той же спортивной форме, что и три часа назад, появился в дверях. Ксения не успела и рта раскрыть, парень отбросил ее в сторону, кинулся на Вадима.

— Гад! — зарычал он, бил его с двух рук, остервенело, беспорядочно, сильно. — Ребенка, гады! Ребенка?

Ксения цеплялась за него, он откидывал ее свободной рукой.

— Это не он! Он не виноват!.. Он не виноват!!! — голосила она по-бабьи.

Вадим пытался увернуться от разъяренного парня, неудачно встал спиной к лестнице, пропустил удар и покатился по ступеням. Ксения бросилась за ним.

— Не надо! Не надо! — умоляюще просила она парня. Захлопнулась дверь. Ксения опустилась на колени перед Вадимом. Он сидел на полу, качался от боли, придерживая левое плечо.

— Вадик, Вадик, миленький...

— Только спокойно, — пробормотал он, сплюнул тягучий комок слизи, отер губы, ладонь покраснела от крови. — Только спокойно. Не реветь!..

Опираясь на ее плечо, поднялся.

Внизу у машины спросил:

— Машину сможешь вести? Я спрашиваю, можешь? Учил же тебя этот... неповторимый?

Водила она очень плохо, и правая рука его для страховки лежала на рулевом колесе.

— Переключись, — говорил он. — Тормоз... Так...

Остановились у ресторана, он вытащил деньги.

— Чего-нибудь... Денег не жалей... Конфеты, фрукты...

Она замотала головой.

— Я никуда не пойду. Я не пойду к ней... Я не должна...

— Кому сказал! — закричал Вадим. — Я кому говорю?!

Смотрел ей в спину, пока она не скрылась за тяжелыми дверями.

И опять она сидела за рулем, и машина неторопливо, дерганно подкатила к больнице. Ксения не хотела выходить. Он обошел машину, вытащил ее на улицу, наклонился, достал большой бумажный кулек из ресторана, сунул ей в руки, взял крепко под локоть и повел ко входу.

— Пусть меня лучше судят... Я должна... Пусть меня бьют... Может, я хочу, чтоб меня судили...

Вадим молча втащил ее в вестибюль.

— Уже поздно, — ухватилась она за возможность ничего не делать, — не пустят.

— Везде люди, — сказал он. — Стой здесь.

Толкнул дверь в кабинет дежурного врача.

Вадим вернулся через десять минут, подозвал ее, сказал быстро:

— Зайдешь — заплачешь, встанешь на колени. Не уйдешь, пока она тебя не простит. Не вздумай меня обманывать...

Показался дежурный врач — молодой высокий парень с жесткими черными волосами, торчащими из-под тесного колпака. Он молча, отстраненно, как на бабочку под стеклом, смотрел на Ксению.

— Она? — спросил он.

Вадим кивнул, подтолкнул к нему Ксению. Доктор пропустил ее вперед, на лестницу. Она поднималась по лестнице, два раза оглянулась на Вадима за поддержкой и силой.

Врач оставил ее в холле с люстрой, светившей по-ночному одним тусклым рожком.

— Если только она захочет, — сказал уходя.

Она никак не ответила, но старалась держаться достойно под снисходительным взглядом врача.

— Я, думаю, не захочет, — добавил он.

Ксения осталась одна. Мгновение стояла с опущенной головой, обвисшими плечами, выдохнула будто перед выходом на помост к зрителям. Разошлась бумага на пакете с дарами, и на пол упал апельсин,

она присела поднять, упал другой. Ксения заторопилась, и на пол посыпались конфеты, шоколад. Она встала на колени. Свернуть пакет не получилось, расстелила бумагу, торопливо собирала гостинцы, два апельсина откатились под кресла. Не поднимаясь с колен, она добралась до них.

Женщина в халате быстро шла по больничному коридору, врач спешил за ней.

— Где она? — говорила женщина. — Она сбежала, конечно, поганка... Нельзя было ее отпускать...

— Только без крика, пожалуйста, — попросил врач. — Меньше эмоций...

— Где она? — женщина оглядела полутемный холл.

Ксения медленно поднялась с колен, неловко держала бумагу. На ней лежали фрукты и сласти.

— Извините меня, пожалуйста, — сказала Ксения, с ужасом глядя на женщину.

— Сколько раз она описалась?

Ксения растерялась, думала, ослышалась.

— Ты покормила ее хоть раз?

— Я?..

— Идиотка! Ты Машеньку корм.

Ксения уразумела, обрадовалась повороту разговора.

— Два раза, молоком...

— Кипятила?

— Да.

— Ты не ударила ее, вспомни, случайно?

— Нет, нет...

— Почему у нее глазки припухли?

Доктор стоял, привалясь к стене плечом, руки в карманах халата, наблюдал разговор, женщина обратилась к нему:

— У нее глазки припухли...

— Не волнуйтесь, мамаша, — больничным тоном сказал он, и сухо Ксении: — Выкладывайте, что вы хотели... Поздно... мамаше волноваться вредно, у нее молоко пропало... Говорите.

У Ксении опять упал апельсин. Она стала подбирать, залепетала:

— От вас зависит... Я не хотела, честное слово. Я не знала, что так получится. Поймите меня, как женщина... Я любила...

— Собачьи свадьбы, — сказала женщина. — У меня девчонка хоть кашлянет... Если только!

— Я вас навещать буду. Все, что хотите. Мне восемнадцать лет. Хотите, я перед вами на колени встану? Давайте по-хорошему... Я заслужу, я оправдаю, я искуплю.

Женщина неожиданно заплакала, смазывая слезы широкой ладонью, сухой, блестящей. Шептала:

— Сволочь гладкая! Надо же, какая сволочь!..

Ксения пошла к лестнице. Оставила нелепый пакет в углу верхней ступени. Спускалась все быстрее, быстрее. Апельсин лениво катил за

ней, дрябло подпрыгивая на ступеньках. Ксения бегом промахнула последний пролет, кинулась к двери.

Сестра помогла Вадиму надеть пиджак. Он крякнул, неловко повернув ушибленную руку.

— Завтра сходите на рентген, — сказала сестра. — Давайте подвесим руку, я аккуратненько сделаю...

— Ладно, — отмахнулся он, — спасибо и так...

В вестибюле никого не было. Вадим потрогал свежий пластырь на лице, нетерпеливо глянул в сторону лестницы.

Врач спускался по ней.

— Вы еще здесь? — удивился он. — Заберет она заявление. Я думаю, заберет. Зря ваша убежала.

— Ксения?! Черт бы ее побрал!

Вадим сник. Отвернулся от внимательного доктора.

— Вы действительно ей никто? — спросил доктор.

— Я — Ванек, крайний... Не понимаешь? Кругом все рушится, валится, помочь некому, потому что одному не положено, как тебе, другой хромой, третий сопливый, у всех дети! Вот тут находится Ванек. Он пашет, а все стоят и ржут — нашли дурака... Но это пока самих не прихватит. Тут сразу бегут: «Ваня, помоги, ведь ты такой хороший человек, а то у нас радикулит и времени нету», — Вадим хохотнул, сказал в пустоту: — Эх, вы! Черти...

Махнул рукой, пошел к дверям. Дернул за ручку не в ту сторону, в раздражении рванул так, что задребезжали стекла. Опомнился, легко оттолкнул от себя, и дверь распахнулась.

Он искал ее в переулках, отходящих от магистрали. Он разворачивался, рычал от боли в плече, успевал переключать скорость правой рукой и ею же крутить баранку.

Неожиданно смолк двигатель, машина еще метров пятьдесят прошла по инерции. Вадим глянул на приборы — бензина не было. Ударил кулаком по рулевому колесу, машина вякнула сигналом. Вышел, поддерживая вновь разболевшееся плечо. Услышал милицейский сердитый свисток и увидел фигурку, бегущую по мосту через реку.

Он побежал нелепо, по-крабьи, вперед больным плечом, обнимая его на бегу здоровой рукой.

Они прибежали с разных сторон одновременно с постовым.

— С ума сошла! — закричал милиционер.

— Что она? — задыхаясь, спросил Вадим.

— Чуть под колеса не попала! Штраф, голубушка, заплатишь!

Подъехал грузовик, долго тормозил, выкатился из кабины шофер.

— Ты что? — заорал на Ксению. — Жить не хочется?!

Вадим отдал милиционеру деньги, взял квитанцию.

— Кто она вам? — спросил милиционер.

— Посторонняя, — сказал Вадим сквозь зубы.

Ксения подняла навстречу ему измученное лицо, и он закатил ей оглушительную пощечину.

— За что ты меня? — закричала она.

Милиционеру не по чину было молчать:

— Гражданин!

— Ты не смотри, — посоветовал шофер, — им игрушки, а мне б сейчас в тюрьму!..

— Я тебе сделала что-нибудь плохое?!

Вадим посмотрел мимо нее, собирая усталые мысли, припоминая, что надо делать дальше. Пошел. Ссутулился тяжело, подволакивал правую ногу. Улицы опустели по-позднему. Можно было не скрывать побитое, с полоской пластыря лицо, идти спокойно серединой тротуара, не думая о встречных. Он услышал шаги за собой, остановился, повел головой — Ксения застыла в пяти метрах. Так неприкаянная собака боится камня, держит безопасное расстояние.

— Послушай меня! — она заревела. — Прости меня! За что все против меня? Я не самая плохая на свете, не самая последняя! Ты ж помогал мне. Пожалей меня, пожалуйста!

Она шла следом, останавливалась, если он замедлял шаги. Хотела остаться одна, потом, пугаясь одиночества, догоняла. Захлебывалась слезами, говорила себе, Вадиму, какому-то невидимому, но милостивому свидетелю:

— Вы же сами говорите, что любовь главнее всего! Я всех хуже сделала себе! Я только себе сделала плохо! Почему я приношу несчастье? Я тупая! Я дура? Дрянь! Дрянь! Избей меня! Избей меня, пожалуйста. Мамочка, миленькая моя мамочка! Я ведь хочу, как лучше! Я хочу, чтоб было хорошо! Объясните мне, пожалуйста!..

Содержание журнала «Искусство кино» за 1984 год

Цифрами обозначен номер журнала

В ЦЕНТРАЛЬНОМ КОМИТЕТЕ КПСС И СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР приняли постановление «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» 7

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР К. У. Черненко участникам и гостям VIII Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в г. Ташкенте 11

Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма. Речь товарища К. У. Черненко на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР 25 сентября 1984 года . 12

Выступление Л. А. Кулиджанова на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР 12

ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ

Письмо участников Всесоюзного совещания работников кинематографии Центральному Комитету КПСС, Совету Министров СССР, Генеральному секретарю ЦК КПСС, Председателю Президиума Верховного Совета Союза ССР товарищу К. У. Черненко . 8

Мощное оружие идеологической работы партии 8

Боевые задачи советских кинематографистов.

Выступление члена Политбюро ЦК КПСС, первого заместителя Председателя Совета Министров СССР Г. А. Алиева . . . 8

Обращение участников Международного симпозиума кинематографистов социалистических стран «Борьба за мир на документальном экране» к кинодокументалистам мира 2

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

Баскаков Владимир. Мировой кинопроцесс — противоборство идей 4

Быть на уровне новых задач 6

Войтович Е. Кино и зритель: проблемы, поиски решений 12

Время обязывает 6

Згуриди Александр. Берегите эти земли, эти воды 2

Ибрагимбеков Р. Часть материка . . . 9

Крючков Николай. О тех, кто твердо идет по земле 3

Межелайтис Эдуардас. Хлеб души 1

Мухин П. Политическая учеба кинематографистов 10

Новые задачи, новые горизонты

Герасимов Сергей. Дальнейшее зависит от нас 7

Гребнев Анатолий. Будем работать! . . 7

Ордынский Василий. Сопряжение интересов творческих и производственных 7

Соловьев Василий. Доверие обязывает! . . 7

Юсов Вадим. ..Плюс наука и техника . . 7

От волнения сердца — к работе ума: **Бовин А., Караганов А., Колошин А., Микоша В.** (Дискуссия в редакции «ИК») 2

Панченко Э. Для человека, общества, государства 6

Хотим видеть героя нашего времени. (Открытое письмо рабочих КамАЗа советским кинематографистам) 1

Юткевич Сергей. Давайте подумаем вместе... 10

VIII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ В ТАШКЕНТЕ

Азимов Сарвар. Ясными глазами смотреть в лицо миру! 5

За единение прогрессивных сил планеты: **Алеман Мария Родригес** (Куба), **Бао Ли Тхай** (Вьетнам), **Губара Гадалла** (Судан), **Дезакхампу Сомси** (Лаос), **Лахдар Шадли** (Организация освобождения Палестины), **Матола Самоэль** (Мозамбик), **Сарантуяна Тумэндэмбрел** (Монголия), **Халик Абдул Хаким** (Афганистан) 11

КИНО И ЗРИТЕЛЬ

Движение по параллелям, или Единство противоположностей 4

Мамаладзе Теймураз. В Гурджаани, у Наты и Серго 2

Пензин С. Учитель кино: самодеятельность или профессия? 6

КИНЕМАТОГРАФ 80-х. ДНЕВНИК

Разборы и размышления

Агишева Нина. Быть директором 10

Аннинский Л. Через порог 9

Аронов А. Звезды и тернии 6

Аронов А. Маленькие секреты больших «тайн» 9

Аронов Александр. Отблеск надежды . . . 11

Ачильдиев Игорь. Человек и его работа . . 10

Бауман Ел. Сколько бы лет ни прошло... 7
Белова Л. В зеркале кинодраматургии 7
Белокуров Л. Вовремя сказанное слово 3
Берман Б. ...Из городского фольклора 9
Власов М. Испытание прощанием 1
Гербер Алла. Арифметика для взрослых 4
Гурков Генрих. Раздумья о беде, мужестве и подлости 12
Давыдов С. Приобщение 10
Демин В. Энергия сопоставлений 1
Донец Л. Городская сказка 11
Зак М. Частная жизнь 8
Зараев М. После праздника 5
Зархи Нина. Структура момента 10
Золотаревский Л. Сверяясь с жизнью 1
Золотухина Алла. Взывая к памяти человечества 11
Зоркая Н. За закрытой дверью 4
Игнатьева Нина. Возмужание 12
Игнатьева Нина. Смертью смерть поправ... 3
Карахан Л. Вместо исповеди 7
Карахан Л. Логика истории 5
Кичин В. Импровизация на тему... 6
Козлов Г. Портрет на фоне битвы 8
Лемешева Л. Отказ от легенды 3
Лындина Э. Побольше бы только решимости 5
Маматова Л. Невероятное очевидное 11
Маловский Г. Открыть Толстого 12
Масловский Г. Семейный портрет 3
Масловский Г. Странности странствий 8
Нагибин Юрий. Воспитание сердца 1
Оганян Д. На перекрестке судеб 10
Оганян Д. Человек без лица 3
Павлова Ирина. В жанре романса 5
Плахов Андрей. Эти разные, похожие фильмы... 7
Свободин Александр. Смутное чувство вины. Слова, сказанные после 7
Свободин А. Соединение 10
Сергеева Елена. Шаг за шагом... 1
Смелков Ю. Почти дословно 8
Соболев Р. Человек делает выбор 11
Соколова Н. «Почему они не хлопают?..» 10
Стишова Елена. Время по вертикали 5
Стреляный А. Кубическая сотка 7
Суменов Н. Поиск энергии, энергия поиска 10
Черепанов Ю. Кинороман в документах 8
Черненко Мирон. Возвращение домой 7
Шемякин А. Сцены из рыцарских времен 6
Шилова И. Преодолевая инерцию 6
Широкий В. Движение темы, эволюция жанра 9
Щербаков Константин. На перекличке 12
Ямпольский М. От эпоса к гротеску 9

Внимание: фильмам для детей и подростков

Бочаров Эдуард. Проблемы есть, требуются решения 2

Точка зрения

Аннинский Л. Свято место... 5
Варшавский Я. Парадоксы личных вкусов 2
Дмитриев В. О позиции критика и чистоте жанра 1
Дуров Б. Зритель превыше всего 4
Камышев В. Всегда ли прав зритель? 8
Разлогов К. О развлечении и «развлекаловке» 1
Толстых В. Силой правды, мерой правды... 7
Щербаков Константин. Будни и праздники 3
Юнгвальд-Хилькевич Г. Прошу слова! 8

Интервью «ИК»

Абдулов Александр. Что такое популярность? 3
Дорман Вениамин. Жанр обязывает... 12
Любомудров Владимир. Возможности жанра и историческая реальность 1
Оганесян Баграт. «У этой земли есть хозяин...» 4

Актуальное интервью

Зайцева Людмила, Соколова Любовь, Яковлева Марина: «Вот моя деревня..» 5

Ракурс

Авербах Илья. Поэзия повседневности (Дмитрий Долинин) 2
Васинский Александр. Полеты по собственному желанию (Олег Янковский) 5
Голубкина Л. Зачем добиваться совершенства? (Юрий Клепиков) 4
Кармалита Светлана. Нерв образа (Алексей Жарков) 6
Лисакович Виктор, Золотов Александр. Экранное слово Андроникова 1
Мережко Виктор. Вчера. Сегодня. Завтра (Наталья Гундарева) 3
Оганян Д. Необходимое предисловие (Юрий Белянкин) 6
Хлоплянкина Татьяна. Рождение актрисы (Тамара Акулова) 4
Шитова Вера. Сегодня, двадцать лет спустя (Никита Михалков) 2

К 80-летию С. И. Юткевича

Дубенская Л. Ткань жизни 12
Из писем и телеграмм 12

Репортаж со съемочной площадки

Цитриняк Григорий. Райзман-1983 3

По страницам газет и журналов

Жук О. Сплав техники и искусства 7
Крапивная А. Видеть главное 1
Лепешко Генрих. Всегда новый метод — умение руководить 1
Нарымбетов Сатыбалды. «Это было недавно, это было давно...» 6

Реплика

Аронов А. Экранизация или адаптация? 3
Яковина Антон. Утраченная поэзия 5

Дискуссии

Мороз-Погрибна Л. Интерпретации и вариации 2
Поличко Г. Вначале было слово? 4

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

Адамович Алесь — Климов Элем. «...Труд по сгущению добра» 6
Габрилович Евг. Конфликт — сценарий — фильм 10
Гребнев Анатолий. Не изменив себе 1
Зоркая Нея — Ульянов Михаил. Актерская профессия: творчество и ремесло 9
Качанов Р. Направление поисков 2
Логинова Т. На рубеже поколений 11

ЛАБОРАТОРИЯ

Гуревич Леонид. Человек, которого я люблю 12
Загряжский Борис. Муки дебютанта 9
По заявке Константина Симонова 5
Рыцарев Б. Стереокино — не только аттракцион 8

ПОРТРЕТЫ

К 70-летию со дня рождения П. М. Алейникова

Жажда творчества

Мансуров Булат. Свет его искусства 8
Рубанова Ирина. Присутствие Алейникова 8
Медынский С. Наш Мастер (Б. Волчек) 5
Савельева Эра. Несколько штрихов... (Б. Волчек) 5

Содержание журнала «Искусство кино» за 1984 год

К 60-летию со дня рождения А. Я. Каплера

Агишев Одельша. Четверг, день мастерства . . 12
Гребнев Анатолий. Наш друг Алексей Каплер 12

К 75-летию со дня рождения Л. Д. Лукова

«Не надо бояться тенденциозности»
Богословский Никита. Мой главный режиссер 7
Габрилович Евгений. Два бойца из миллионов таких же 7
Конюхова Т. Дар бесценный 7
Марягин Леонид. «Актеры — наши полпреды на экране» 7

Рудницкий Константин. Предназначенье (И. Чурикова) 11

РАССКАЗЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Браславский Л. Поиск правды 4
Ершов Константин. Рисунки на полях старых конспектов 9
Козаков Михаил. Две памятные фотографии 8
Прозоровский Николай. Алтын-Коль . . 11
Хаземова Н. Из блокнота ассистента режиссера 6

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

Вайсфельд И. Кинопроцесс: пути исследования 2

Всесоюзному научно-исследовательскому институту киноискусства Госкино СССР — 10 лет
Глядя в завтрашний день: Герасимов Сергей, Шарифов Азат, Шкловский Виктор . . . 1

Зак М. Кино — как зрелище 6
Нехорошев Леонид. Настоящее прошлое . . 4
Новиков Александр. Реализм в борьбе с модернизмом и псевдореализмом 2
Туровская Майя. «Трехгрошовая опера» и кино 11, 12
Чернышев Андрей. От презрения к признанию 2
Юткевич Сергей. «Машина превращений» . . 7, 8
Ямпольский М. Лицом к объективу . . . 7

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

К 90-летию со дня рождения А. П. Довженко

Художник, опередивший время
Баскаков Владимир. Преображающее влияние 9
Богданов Михаил. Я все помню 10
Власов Марат. Помнить о звездах! . . . 9
«Вы большой человек большой эпохи» . . 9
Довженко Александр. «Кино в жизни народа играет огромную роль» 9
«Каждая из его картин абсолютно современна»: Айтматов Чингиз, Бородай Василь, Габрилович Евгений, Герасимов Сергей, Гончар Олесь, Драч Иван, Коротич Виталий, Левчук Тимофей, Лотяну Эмиль, Мащенко Николай, Романов Алексей, Салахов Таир, Самойлов Евгений, Степанков Константин, Юсов Вадим, Беннет Эдвард (Великобритания), Вега Пастор (Куба), Вереш Йожеф (Венгрия), Голлый Мартин (Чехословакия), Голубович Предраг (Югославия), Жигжидсурэн Гомбожавын (Монголия), Кораб Никола (Болгария), Сембен Усман (Сенегал), Чан Дан (Вьетнам), Штефан Бернгард (ГДР), Эдер Клаус (ФРГ) 10
Лейда Джей. Коммунист. Поэт. Философ . . 10
Сергеева Елена. «Фильм будет полон хороших мыслей, поэзии» 9
Соболев Ромил. В солдатском строю . . . 9
Шкловский Виктор. Это настоящее искусство 9

«Чапаеву» — 50: Абдрашитов Вадим, Александров Александр, Беликов Михаил, Меньшов Владимир, Приёмыхов Валерий, Ростоцкий Андрей, Скуйбин Николай, Уразбаев Эльдор, Шахназаров Карен, Шкловский Виктор 11

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Волькенштейн М. В. Письмо Александра Блока 5
Гарф Анна. «Шантиль-Бузильон № 3» . . 7
Довженко А. П. Письма разных лет . . . 4

Живое наследие (Н. Шенгелая)
Трауберг Л. О нашем друге 1
Февральский Александр, Ратиани Ирина. Взлет 1
Юткевич Сергей. Сегодняшнее искусство . . 1

Из литературного наследия Геннадия Шпаликова
Тодоровский Петр. Белый парус над лодкой 5
Шпаликов Геннадий. Дневник (фрагменты). Стихотворения 5

Туманова Н. Забытая статья Якова Протазанова 7
Юренев Р. Многогранность (М. Волькенштейн) 5

К 80-летию со дня рождения Б. А. Бабочкина
Иванеев Д. Две роли Бабочкина, которые вам неизвестны 2
Куманьков Евгений. Величие простоты . . 2
Швейцер Михаил. Цельность 2

К 90-летию со дня рождения Б. В. Щукина
Великая традиция 6
Савельева Эра. Благодарная память . . 6

ФИЛЬМЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИК» В ЭТОМ ГОДУ

«Ад» (М. Ямпольский) 9
«Анна Павлова» (С. Давыдов 10
Н. Соколова 10
От редакции) 10
«Аршином общим не измерить» (А. Стреляный) 7
«Баллада о доблестном рыцаре Айвенго» (А. Шемякин) 6
«Без свидетелей» (Н. Зоркая) 4
«Белые Росы» (В. Широкий) 9
«Берег» (Александр Аронов) 11
«Блюз под дождем» (Алла Гербер) . . . 4
«Большой Тылл» (М. Ямпольский) . . . 9
«Брат» (Л. Карахан) 5
«В. И. Ленин. Страницы жизни» (В. Демин) 1

«Военно-полевой роман» (Ел. Бауман) . . 7
«Возвращение Баттерфляй» (Л. Лемешева) 3
«Волчья яма» (Б. Берман) 9
«Время желаний» (М. Зак) 8
«Годы и судьбы» (Ю. Черепанов) . . . 8
«Голубые горы, или Неправдоподобная история» (Л. Маматова) 11
«Две главы из семейной хроники» (Р. Соболев) 11
«День командира дивизии» (Г. Козлов) . . 8
«Дублер начинает действовать» (Нина Агишева) 10
«Европейская история» (Р. Соболев) . . . 11
«Жаркое лето в Кабуле» (Л. Золотаревский) 1
«Жил-был Петр» (Андрей Плахов) . . . 7
«Закон вечности» (А. Аронов) 3
«Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» (И. Шилова) 6
«И жизнь, и слезы, и любовь» (Л. Аннинский) 9
«Избранные» (Д. Оганян) 3
«Извините, пожалуйста» (Л. Карахан . . М. Черненко) 7
«Ингурская эпопея» (М. Зараев) 7
«И. С. Тургенев. Стихотворения в прозе» (А. Свободин) 5
«Крик павлина» (Андрей Плахов) 10
«Кукарача» (Ю. Смелков) 7
«Лев Толстой» (Г. Масловский) 8
«Лунная радуга» (А. Аронов) 12
«Мама, мама, почему мне так жарко?» (Генрих Гурков) 6
«Мужское воспитание» (Елена Сергеева) . . 12
«Мы из джаза» (В. Кичин) 1
«Мы не сдаемся, мы идем...» (Ю. Черепанов) 6
«Нас венчали не в церкви» (Ирина Павлова) 8
«Не называй Кызылкумы пустыней» (Э. Лындина) 5
«Нет — бесшумной смерти» (Алла Золотухина) 5
«Никогда не говори «никогда» (Л. Белокуров) 11
«Нурек без легенд» (М. Зараев) 3
«Оглянись» (Г. Масловский) 5
«О людях и атомах» (Н. Суменов) . . . 3
«Парад планет» (Константин Щербаков) . 10
«Парижская драма» (Р. Соболев) 12
«Парк» (Нина Зархи) 11
«Послесловие» (Александр Свободин) . . 10
«Профессия XXI века» (Игорь Ачильдиев) 7
«Прощание» (М. Власов) 10
«Разбег» (Антон Яковина) 1
«Рецепт ее молодости» (И. Шилова) . . . 5
«Рисунки Достоевского» (А. Свободин) . . 6
«Рысь выходит на тропу» (Юрий Нагибин) 10
«Савушкин, который не верил в чудеса» (Л. Донец) 1
«Сказка странствий» (Г. Масловский) . . . 11
«Тайна виллы «Грета» (Р. Соболев) . . . 8
«Тайна «Черных дроздов» (А. Аронов) . . 11
«Торпедоносцы» (Нина Игнатьева) 9
«Чужая вотчина» (Елена Стишова) . . . 3
«Чужие страсти» (Д. Оганян) 5
«Чучело» (Нина Игнатьева) 10

КНИГИ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИК» В ЭТОМ ГОДУ

Арлазоров М. Протазанов. М., «Искусство», 1973 (Ан. Вартанов) 12
Братья Васильевы. Собрание сочинений в 3-х томах. М., «Искусство», 1981—1983 (В. Кузнецова) 1
Вайсфельд И. В. Кино как вид искусства. М., «Знание», 1983 (Л. Зайцева) 8
Васильков И. Искусство кинопопуляризации. Очерки теории научно-популярного кино. М., «Искусство», 1983 (Ю. Багрянцев) 6
Гребнев А. Шесть повестей для экрана. М., «Искусство», 1979 (Л. Белова) 7
Дворниченко О. Гармония фильма. М., «Искусство», 1982 (Р. Ильин, А. Пелешян) . . 3
Долматовская Г. Примечания к прошлому. Французское кино: отсчет от военных лет. М., «Искусство», 1983 (В. Дмитриев) . . 3
Згуриди Александр. Экран. Наука. Жизнь. М., «Искусство», 1983 (Феликс Соболев) . . 9
Зоркая Н. Алла Демидова. ВБПК, 1982 (Л. Калгатина) 6
Левчук Т., Ильяшенко В. Кинорежиссура. Киев, «Мистецтво», 1981 (Андрей Юренев) 1
Липков А. Все краски экрана. Ташкент, Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1983 (Л. Донец) . . . 1
Липков А. Никита Михалков. БПСК, 1981 (Л. Калгатина) 6
Метальников Б. Отчий дом. Сборник сценариев М., «Искусство», 1982 (Л. Белова) . . 7
Калантар К. Актер в армянском кино. Концепция фильма и актерский образ. Ереван, «Советакан грох», 1982 (М. Сулькин) . . 11
Караганов А. Всеволод Пудовкин, изд. 2-е. М., «Искусство», 1983 (Ан. Вартанов) . . . 8
Каюмов Малик. Жизнь моя — кинематограф. Ташкент, Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1982 (В. Фуртичев) 2
Писаревский Д. Братья Васильевы. М., «Искусство», 1981 (Ан. Вартанов) 8
Рассадин Ст. Круг зрения. М., «Детская литература», 1983 (И. Левшина) 11
Ромм Михаил. Избранные произведения в 3-х томах. М., «Искусство», 1980—1982 (Григорий Чухрай) 10
Рошаль Л. Дзига Вертов. М., «Искусство», 1982 (Ан. Вартанов) 8
Соболев Р. Александр Довженко. М., «Искусство», 1980 (Ан. Вартанов) 8
«Советские художники театра и кино». Сборник. Выпуск 5. М., «Советский художник», 1983 (М Панова) 4
Трауберг Л. Мир наизнанку. Социально-критические мотивы в американской кинокомической 1910—1930 годов. М., «Искусство», 1984 (Р. Соболев) 12
Трошин А. Поэзия плюс юмор плюс кино. Герои и сюжеты Резо Габриадзе. ВБПК, 1983 (Л. Калгатина) 6
Шкловский В. Эйзенштейн, изд. 2-е. М., «Искусство», 1976 (Ан. Вартанов) 8

ГОСТИ РЕДАКЦИИ

Гурков А. На всю глубину жизни 6

ЗА РУБЕЖОМ

Азерникова Елена. Двое из «поколения семидесятых» 10
Баскаков Владимир. О Висконти, неореализме и спорах о кино 3
Вайсфельд Илья. Чем интересен ташкентский экран? 11
Ветрова Татьяна. Свершая свою судьбу . . 1
Дмитриев Владимир. Формула кровоточащего материала 7
Дьяченко Н. Новые виражи традиционного жанра 5
Ждан Виталий, Утилов Владимир. С «Корабля...» Феллини на «Бал» Скола . . . 10
Зархи Нина. Смотрите, кто пришел... . . 12
Карцева Елена. Кино для двухсот миллионов 6
Маматова Лилия. «Парад звезд» в Венеции 4
Мельвиль Л. Друзья и недруги советского кино 11

Содержание журнала «Искусство кино» за 1984 год

Рейзен Ольга. Герой обретает имя . . . 9
Рубанова Ирина. Иштван Сабо вчера и сегодня 4
Савицкий Николай. На разных полюсах. . 12
Де Сантис Джузеппе. И. «большой цензор» положил фильм под сукно 2
Славин Конст. Трагедийный, трудный репортаж 8
Цыркун Нина. «Новые правые» в Голливуде 2

Зарубежный фильм на нашем экране
Агишева Нина. Цена билета в Париж и обратно 2
Богемский Георгий. Предупреждение по-итальянски 2
Ваксберг Аркадий. Рапорт о прожитой жизни 8
Ветрова Татьяна. В мире Мигеля Литтина . . 12
Давыдова Елена. В пути 3
Долматовская Г. Кино для «среднего возраста» — расхожее и неожиданное . . . 10
Дорошевич Александр. Сказки старого Бродвея 3
Зархи Нина. Победитель не получает ничего 4
Звегинцева Ирина. Что видели глаза Джадунатха? 6
Мягкова И. Как на войне 7
Павлов Р. Каким быть историческому фильму 9
Савицкий Николай. В поединке с Мидасом 1
Сулькин Олег. Предупреждая об опасности 7
Фесуненко Игорь. Восстание в Леоне и на экране 10
Черненко Мирон. Кафе, казарма, «психушка». Конец света 11
Черненко Мирон. Стилизация в квадрате . . 6
Шепотинник П. Первое прощание 12
Щербаков Константин. И такая бывала цена 5

«Звезды» мирового кино
Богемский Георгий. Феномен Челентано . . 8
Марлен Дитрих вспоминает... 1
Плахов Андрей. Катрин Денев — истинно французская актриса 9

Интервью «ИК»
Харви Джоан. Человек, говорящий правду . . 3

У кинокарты планеты
Медведенко Анатолий. Кино современной Испании 3

Синерама . . . . . 1—12

СЦЕНАРИИ

Адабашьян А., Аларкон С. Колодец . . . 3
Беляковская Р. Лучшие годы 7
Герасимов С. Лев Толстой 1, 2
Зархи Александр, Логинов Владлен. Революция и Моцарт 4, 5
Квирикадзе Ираклий. Робинзонада, или Кристофер Хьюз — мой английский дедушка 8
Приёмыхов В. Милый, дорогой, любимый, единственный... 12
Фрейлих Семен. Песочные часы 6
Щербакова Г. Несколько эпизодов из жизни девочки 10

ИНФОРМАЦИЯ

Медали имени А. П. Довженко 5
Новые книги о кино 2
«Флоричика» 7

ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

Г. В. Александров 4
Р. Н. Викторов 1
В. В. Горданов 3
С. А. Ермолинский 11
Л. М. Кристи 10
В. В. Монахов 4
А. А. Попов 2
Ф. М. Соболев 9

Уважаемые читатели!

Подписка на «Искусство кино» принимается без ограничений. Если вы желаете регулярно получать наш журнал, то можете оформить подписку на 1985 год в любом отделении связи до 1-го числа предподписного месяца (к примеру, до 1 января 1985 года вы можете подписаться на март и последующие месяцы, до 1 февраля — на апрель и т. д.)

С 90-летием

СЕРГЕЕВА Николая Васильевича, киноактера,
народного артиста РСФСР

С 85-летием

НЕСТЕРОВИЧ Ольгу Трофимовну, киноведа

С 75-летием

АНДРИКАНИСА Евгения Николаевича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР, лауреата Ленинской премии,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

ГРИГОРЬЕВА Василия Константиновича, кинорежиссера

МИКОШУ Владислава Владиславовича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

С 70-летием

БАХТАДЗЕ Вахтанга Давидовича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР

ГРЯЗНОВА Ивана Александровича, кинорежиссера,
заслуженного работника культуры Молдавской ССР

С 60-летием

БУДАНЦЕВУ Розу Семеновну, кинодраматурга

ЕРШОВА Михаила Ивановича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

МИГУЛЬКО Виктора Васильевича, художника,
заслуженного художника Украинской ССР

С 50-летием

ГРИГОРЬЕВА Евгения Александровича, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

ПАНФИЛОВА Глеба Анатольевича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов